Martín de Riquer

Los cantares de gesta franceses

open access

Los cantares de gesta franceses

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
Fundada y dirigida por DÁMASO ALONSO

NUEVA BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
Dirigida por FRANCISCO RICO

NUEVA BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Fundada y dirigida por Dámaso Alonso, la Biblioteca Románica Hispánica ha acogido durante medio siglo lo más y mejor de los estudios filológicos. Por sus diversas colecciones (Antología Hispánica, Campo Abierto, Diccionarios, Estudios y Ensayos, Estudios Lingüísticos, Manuales y Textos) han transitado los grandes maestros del romanismo y el hispanismo, desde Ramón Menéndez Pidal (cuarenta años ya de su muerte), Amado Alonso o Leo Spitzer, hasta Rafael Lapesa (conmemoramos ahora el centenario de su nacimiento), Martín de Riquer, Emilio Alarcos Llorach (una década sin su presencia), Eugenio Coseriu o Fernando Lázaro Carreter. El catálogo es apabullante y supera con creces el millar de referencias. Todas ellas, en su tiempo y a su manera, han comportado alguna contribución al desarrollo de esas disciplinas humanísticas. Además, algunos libros han alcanzado la categoría de cimas en la bibliografía de lingüística y de crítica literaria. La fidelidad de sucesivas generaciones de lectores y adeptos así lo ha sancionado. Deudores o no de su época y de la corriente que siguieron en su día (desde la estilística hasta el estructuralismo), hoy nadie pone en duda que Poesía española, Historia de la lengua española, Mis páginas preferidas, Diccionario de términos filológicos, Góngora y el «Polifemo» *o* Teoría literaria *son clásicos, y que como tales se leen y se consultan y no requieren aditamentos. Su autoridad es indiscutible; su vitalidad incuestionable. Loco atrevimiento sería querer empañar esos textos con añadidos de discípulos o especialistas bienintencionados; ni que decirse tiene que torpe empeño sería también renunciar a ellos si fuera menester.*

Nace, así, esta Nueva Biblioteca Románica Hispánica (NBRH) con la decidida voluntad de reunir en una colección única los textos mayores del romanismo y del hispanismo, formen parte del catálogo de Gredos o de otros fondos editoriales. Desde luego, la intención primordial de la NBRH es poner en las manos del lector la crema de estos, con disposición de página y diseño de cubierta más decorosos con los criterios ortotipográficos del siglo XXI. Poner, sí, el vino viejo en odres nuevos, siguiendo el consejo bíblico tan querido por algunos de nuestros maestros filólogos; pero también crear, incorporar savia buena a estos odres de la NBRH, si por esta entendemos nombres, preteridos o no, como los de H. J. Chaytor, Ulrich Leo, Juan Ferraté o Carlos-Peregrín Otero entre los primeros, y los de María Rosa Lida de Malkiel, Marcel Bataillon, Félix Martínez-Bonati o el mismísimo don Marcelino, cuya obra, selecta o completa, vaga hoy sometida a los azares de la mercancía de lance. En cualquier caso, no será, o no será solo, la NBRH un baúl de los recuerdos para añorantes. El gusto y la necesidad de la consulta siguen siendo un acicate para la ciencia filológica, que, a pesar de todas las sacudidas y trabas extraacadémicas, sigue avanzando en el nuevo milenio; por ello, es de todo punto imprescindible que la savia más reciente corra por esta colección: la filología de hoy tendrá también su espacio en la NBRH. Una colección, un pequeño mundo, para quienes todavía pasan las noches y los días leyendo con deleite y con provecho algunos de los mejores libros sobre lengua y sobre literatura.

MARTÍN DE RIQUER

Los cantares de gesta franceses

PRÓLOGO DE
ISABEL DE RIQUER

TRADUCCIÓN DE
MARIA REINA BASTARDAS

EDITORIAL GREDOS, S. A.

MADRID

Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

Título original: *Les Chansons de geste françaises*
© Martín de Riquer, 2009.

© del prólogo: Isabel de Riquer, 2009.
© de la traducción: Maria Reina Bastardas, 2009.
© EDITORIAL GREDOS, S. A., 2009.
López de Hoyos, 141 - 28002 Madrid.
www.rbalibros.com

VÍCTOR IGUAL • FOTOCOMPOSICIÓN
TOP PRINTER PLUS • IMPRESIÓN
DEPÓSITO LEGAL: B. 37145-2009.
ISBN: 978-84-249-3615-0

Impreso en España. Printed in Spain.
Reservados todos los derechos.

CREATIVE COMMONS

CONTENIDO

Los cantares de gesta franceses y Les Chansons de geste françaises, *por Isabel de Riquer*, 9

Propósito del autor, 39

Bibliografía sumaria, 43

Mapa de la expedición de Carlomagno a España en el año 778, 46

I. LA «CHANSON DE ROLAND», 47

1. El hecho histórico y su importancia, 47.—2. La versión poética del hecho histórico, 55.—3. Teorías sobre la transmisión de los elementos de la leyenda, 68.—4. Texto, refundiciones y traducciones de la *Chanson de Roland*, 85.—5. Antigüedad de la leyenda de Roncesvalles y fecha de la *Chanson de Roland*, 92.—6. Estilo de la *Chanson de Roland*, 117.—7. El autor de la *Chanson de Roland*, 136.—8. El tema de la *Chanson de Roland* en España, 148.

II. EL CICLO DE GUILLERMO, 153

1. Asunto del ciclo, 153.—2. Guillermo, personaje histórico, 160.—3. Guillermo en el poema de Ermoldo el Negro, 162.—4. El fragmento de La Haya, 165.—5. La *Vita Sancti Wilhelmi*, 169.—6. La *Chançun de Guillelme*, 170.—7. Otros cantares sobre Vivién y la batalla de l'Archamp (o Aliscans), 178.—8. *Li coronemenz Looïs*, 185.—9. Los cantares del *Charroi de Nimes*, de la *Prise d'Orange* y del *Moniage Guillaume*, 189.—10. Los cantares sobre Aymerí de Narbona, 192.—11. Cantares sobre otros personajes del ciclo de Guillermo, 198.—12. Orígenes y formación del Ciclo de Guillermo, 202.

III. CANTARES SOBRE CARLOMAGNO, 215

1. Cantares sobre las mocedades de Carlomagno, 216.—2. El *Pèlerinage de Charlemagne* y el *Galiens*, 224.—3. Cantares de *Aspremont* y de *Fierabras*, 237.—

4. Cantares de *Otinel* y de *Gaydon*, 243.—5. El cantar de *Anseïs de Cartage*, 244.—6. La *Chanson des Saisnes*, 249.—7. El cantar de *Aquin*, 253.—8. La *Chanson de la reine Sebile*, 254.

IV. CANTARES SOBRE VASALLOS REBELDES, 257

1. El cantar de *Gormont et Isembart*, 258.—2. El cantar de *Raoul de Cambrai*, 263.—3. La leyenda de *Ogier li Danois*, 271.—4. El cantar de *Renaut de Montauban*, 280.—5. *Girart de Rossilhó*, 287.

V. CANTARES SOBRE TEMAS DIVERSOS, 297

1. *Floovant*, 297.—2. El cantar de *Doon de la Roche* y los de la gesta de Saint-Gilles, 297.—3. La leyenda de Amís y Amile, 300.—4. El cantar de *Beuve de Hantone*, 303.—5. El cantar de *Huon de Bordeaux*, 305.—6. Los cantares de la gesta de Nanteuil, 308.—7. Los cantares del ciclo de los loreneses, 309.—8. Cantares de *Octavian* y de *Florent et Octavian*, 310.—9. El cantar de *Horn et Rimel*, 311.

VI. CANTARES SOBRE HECHOS HISTÓRICOS CONTEMPORÁNEOS, 313

1. Ciclo de la primera cruzada, 313.—2. Los cantares históricos provenzales, 316.—3. Posibles cantares de gesta prosificados en crónicas catalanas, 318.

VII. OTRAS FORMAS DE LA EPOPEYA FRANCESA Y SU DIFUSIÓN EN ITALIA, 321

1. Compilaciones cíclicas y refundiciones de la epopeya francesa, 321.—2. Los cantares francoitalianos y las leyendas francesas en Italia, 325.

VIII. CONCLUSIONES, 329

Apéndice I. El fragmento de La Haya, 354

Apéndice II. El ensenhamen *de Guiraut de Cabreira*, 367

Índice de editores y de críticos modernos, 395

Índice de materias, 401

Suplemento bibliográfico, 407

LOS CANTARES DE GESTA FRANCESES Y *LES CHANSONS DE GESTE FRANÇAISES*

por

ISABEL DE RIQUER

La redacción y publicación de *Los cantares de gesta franceses* de Martín de Riquer duró unos dos años. Finalmente, el libro vio la luz en 1952, en la Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Dámaso Alonso, de la editorial Gredos. En 1957 la casa Nizet de París llevó a cabo la edición y traducción francesa, *Les Chansons de geste françaises*, «entièrement refondue». Las cartas que se cruzaron durante aquellos años entre el autor, el editor y el traductor nos permiten seguir con cierta fidelidad su particular proceso.

En efecto, la correspondencia acerca del libro entre Riquer y Dámaso Alonso, así como la de Riquer con Irénée Cluzel, el traductor francés, es abundante e ininterrumpida, y, en ocasiones, diaria. Las cartas llegaban de Madrid a Barcelona, y viceversa, de un día para otro y había dos entregas diarias; parece ahora sorprendente lo poco que se utilizaba entonces el teléfono.

Las casi doscientas cartas, algunas de varios folios, que se cruzaron Dámaso Alonso y Martín de Riquer van desde 1943 hasta 1990, año de la muerte de Dámaso. Su correspondencia se encuentra depositada en la RAE y la de Riquer en su archivo particular. Las cartas de Riquer están escritas a máquina, con la fecha completa y en papel blanco con membrete de su domicilio (Camelias 18 y 20; más tarde 10 y 12) o de la Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras. Las de Dámaso Alonso están escritas a mano con pluma estilográfica, con letra amplia y clara, en papel de color crema, fino o de tela, a veces con el membrete y escudo de la Real Academia Española. Con frecuencia Dámaso subraya palabras sueltas o frases enteras con lápiz de color rojo, centra en la página los títulos de algunos libros, o incluye unas hojitas con letra muy apretada con las últimas

anotaciones que se le ocurren. En el encabezamiento, Dámaso Alonso indica siempre su residencia, primero en la Colonia del Zarzal, Chamartín de la Rosa, y luego, a partir de mediados de los sesenta, en la Avenida Alberto Alcocer, 33, en Madrid. Todas las cartas van encabezadas por «Mi querido Martín» o «Querido Dámaso» y las despedidas son siempre afectuosas, enviando recuerdos y saludos a las respectivas esposas y madres (ambos vivían con sus madres), a la manera usual de la época «ponme a los pies de esas damas». Las cartas son largas, cordiales, francas y muy amenas. Algunas de las de Dámaso parecen escritas por etapas o durante varios días. Se dan noticia de los trabajos que están realizando y de los que acaban de salir (que se envían o reclaman enérgicamente si se retrasan), así como de los libros o artículos que tienen en marcha y de los proyectos futuros; también de lo que publican otros colegas españoles y extranjeros con comentarios críticos muy particulares y minuciosos. Se comunican los congresos, conferencias, oposiciones, encargos editoriales, el retraso en salir un libro o un artículo por culpa de las imprentas, las intrigas universitarias, las subvenciones para congresos, coloquios o salidas al extranjero que nunca acababan de llegar. Se piden consejo mutuamente sobre cuestiones filológicas muy concretas, se resumen artículos de interés mutuo publicados en revistas extranjeras y se solicitan la comprobación directa de la transcripción de algún documento. Y pocas cosas se dicen, por no decir casi nada, en cuanto a temas personales o familiares (el fallecimiento de ambas madres, la noticia de que la esposa de Dámaso, Eulalia Galvarriato, quedó finalista del premio Nadal en 1946 con la novela *Cinco sombras*, alguna boda en la familia Riquer o el nacimiento del primer nieto en 1966). La salud de Dámaso Alonso (que nunca fue delicada) sí que es objeto a veces de comentarios del tipo: «Estoy mejor, no dado de alta, ni mucho menos, bien», por lo que en varias cartas de Riquer se puede leer «me alegro de que estés mejor...» o «me alegro mucho de que ya estés bueno: ya sabía yo que todo acabaría en agua de borrajas». El 24 de junio de 1956 Riquer le escribió: «Leo en el diario de esta mañana que has tenido un accidente. La noticia no deja entrever su gravedad, pero ya puedes imaginarte cuánto deseo que haya sido cosa leve y sin consecuencias. Espero, muy de veras, que no haya pasado de un susto que, a lo más, te obligue a descansar unos cuantos días». Las cartas de Dámaso Alonso, sobre todo las que van de los años 40 al 66, casi

nunca están fechadas, o si no tan vagamente como «Miércoles santo», «Hoy 14», «16 de febrero» «Hoy 13 y martes», «Hoy jueves», lo que hace muy laborioso seguir cronológicamente las cartas relacionadas con *Los cantares de gesta.* Por el contrario, las de Riquer están todas fechadas con el día, el mes y el año, precisiones estas muy útiles para ordenar algunas de las cartas de Dámaso.

La primera carta de Dámaso Alonso que hay en el Archivo Riquer es del 23 de abril de 1943; en ella le agradece el «hermoso volumen que me envía tu editor. Interesante prólogo, buena selección, texto esmerado [...] ¿Y el Covarrubias? Estoy deseando verlo».[1]

Una de las últimas cartas de Riquer a Dámaso conservadas en la RAE es de julio de 1986; en ella le comenta la impresión que le ha producido su libro *Aquel día en Jerusalén* y, entre otras cosas, le pregunta si ha recibido su edición de *Li contes del graal* de Chrétien de Troyes.[2] La otra, del 26 de enero de 1990, va dirigida a su viuda, Eulalia Galvarriato, para darle el pésame por la muerte de su marido con sinceras palabras de dolor.

Probablemente fue en octubre de 1950 cuando Dámaso Alonso propuso a Riquer colaborar en la colección Románica Hispánica de Gredos, que él dirigía, con una «Introducción a la filología provenzal»: «Sería estupendo que pudieras hacer un tomo compacto de unas 150 páginas (procurando no llegar a 200)»; y, entusiasmado, le invitaba a que escribiera, además, una «Gramática provenzal que fuera a la par descriptiva e histórica (en ambos casos entiendo por provenzal el de los trovadores)»; indicándole las condiciones económicas de la editorial Gredos, y tranquilizándole en cuanto a su honradez, ya que «estos editores (licenciados en letras) no ha-

1. El «hermoso volumen» era Antonio de Guevara, *Prosa escogida, prólogo y selección*, Barcelona, Miracle, 1943. «El Covarrubias» se lo envía Riquer el 16 de agosto del mismo año, notificándoselo por carta, y recordándole que le había prometido que le haría una crítica. Añade Riquer que ya ha acabado su tesis doctoral «Traducciones castellanas de Ausias March en la literatura castellana del Siglo de Oro», de cuyo tribunal formará parte D. A. La tesis se leyó el 9 de marzo de 1944 y salió publicada en 1946, en Barcelona, por el Instituto Español de Estudios Mediterráneos. «El Covarrubias» es la edición del *Tesoro de la lengua castellana o española*, publicado también en 1943.

2. Chrétien de Troyes, *Li contes del graal, El cuento del grial*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985 y El Acantilado, 2003.

cen trampa en la tirada». El 2 de noviembre Riquer le contestó con una larguísima carta en la que le explicaba:

> cómo concibo este libro, que podría titularse *Introducción al estudio del provenzal literario* (o *trovadoresco*, para que no haya confusiones con la vil lengua que escriben, y no hablan, los felibres). Si en principio cuajara el proyecto, agradecería a los editores que me enviaran alguno de los libros que hayan publicado para ver el tono y características.

En la misma carta, Riquer le comunicaba que ya había entregado la *Chanson de Roland* a Pepiño,[3] y que «esta mañana he dado a la imprenta una antología de cantares de gesta franceses (unos 6.000 versos) para los alumnos de mi cátedra, y esta tarde he empezado una edición del Caballero Zifar».

Esta «antología de cantares de gesta franceses» fue editada por la Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, sección de Filología Románica, y tenía 111 páginas. En años sucesivos se fueron añadiendo dos más, la de «Poesía Lírica» y la de «Materia de Bretaña», y, a partir de 1957, los tres volúmenes se convirtieron en uno: la *Antología de textos literarios románicos medievales*, de 276 páginas, que siempre se entregó gratuitamente a los alumnos de Literaturas Románicas, como consta en la contraportada: «Gratuito para los alumnos matriculados en la Asignatura», y que Riquer

3. José Pardo López, «Pepiño», muy amigo de Riquer, colaboraba entonces con el editor Juan Flors. También estaba al corriente de este trabajo de Riquer don Ramón Menéndez Pidal, pues, en una carta de noviembre de 1950, escrita a máquina por su mujer, María Goyri, como era habitual en él, le decía a Riquer que «la próxima publicación de la *Chanson de Roland* es una gran noticia y para mí especialmente pues estoy ahora embebido en la *Historia de la épica*. Ya estoy deseando ver esa que usted llama "extensa y audaz introducción"»... y don Ramón añadió a mano: «De su edición del *Roland* haré uso también, claro es!». Este estudio sobre la *Chanson* se convirtió, con numerosas adiciones, en los primeros capítulos de *Los cantares de gesta franceses*, revisados y aumentados en la traducción francesa. La traducción del texto de la versión de Oxford de la *Chanson de Roland* salió en 1960 en la colección Austral, n.º 1294, de Espasa-Calpe y en versión bilingüe, *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1983, reimpresa en 1994 en Sirmio, y desde 2003 en El Acantilado.

aconsejaba encuadernar intercalando páginas en blanco para tomar apuntes de los textos que se traducían y comentaban en clase.[4] En el prólogo Riquer explicaba el porqué de la Antología:

> Esta Antología no tiene más finalidad que la de dotar a los alumnos de la Sección de Filología Románica de la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona de una serie de textos que les permitan familiarizarse con la lengua de los escritores románicos medievales y, sobre todo, leer directamente sus obras. Se ha formado siguiendo unos criterios muy particulares que es preciso puntualizar antes de que se juzgue arbitraria e incompleta. En primer lugar, al ir destinada principalmente a la Cátedra de Literaturas Románicas, disciplina que no comprende en nuestra Universidad el estudio de la literatura española, que se cursa en otras dos cátedras a ellas especialmente consagradas, se han excluido totalmente textos castellanos. Por otra parte, se ha evitado la inclusión de textos fácilmente asequibles al estudiante en nuestras librerías y bibliotecas, como son, por ejemplo, las obras de Dante, de Petrarca, de François Villon, y los autores medievales catalanes. Se ha prescindido deliberadamente de textos capitales, como es la *Chanson de Roland*, según la versión del manuscrito de Oxford, porque el futuro romanista la ha de conocer en su integridad y con todo detalle. En cambio, se dan fragmentos de la versión franco-italiana de este cantar, contenida en el manuscrito de Venecia IV, cuyo cotejo con el texto de Oxford es de gran utilidad. Se ha procurado tomar los textos de las ediciones más modernas y más solventes de cada obra, y ello se hace constar tras los fragmentos seleccionados. [...] Septiembre de 1957.[5]

4. «... la qual cosa fomentava el treball personal i en equip i facilitava la comprensió i posterior estudi comparatiu dels millors textos de la literatura romànica. Els estudiants aprenïem així que és impossible entendre el *Cantar del Mío Cid* sense haver conegut la *Chanson de Roland*; ni la poesia de Petrarca, d'Ausiàs o del marquès de Santillana, sense haver freqüentat la poesia dels trobadors. Comprovàvem alhora la dimensió universal dels temes i motius i la impossibilitat d'encabir la literatura medieval europea en una esquifida visió compartimentada de les anomenades literatures nacionals», Albert Hauf, «"L'homenot" Martí de Riquer, savi cavaller de les nostres lletres», *Estudis Romànics*, XXVIII, 2006, págs. 351-361.

5. En la segunda edición de 1958 aparecía junto al de Riquer el nombre de Francisco Noy como Profesor Encargado de Curso. En 1984 los profesores Victoria Cirlot, Anna M. Mussons, Gabriel Oliver e Isabel de Riquer, que impartían en la Universidad de Barcelona la asignatura «Literatura románica medieval», volvieron a editar la *Antología de textos de literaturas románicas. Siglos XII-XIII*, Dpto. de Filología Románica, Facultad de Filología,

La «Filología provenzal» propuesta por Dámaso Alonso se dejó de lado ya que el esquema o índice del libro que le presentó Riquer en su carta superaba en mucho las 150 o 200 páginas indicadas y porque iba más allá de las intenciones de la colección. Como aquella *Chanson de Roland* nunca fue editada por Flors, Dámaso se la pidió para la Biblioteca Románica Hispánica: «venga tu Chanson de R.», animándole a que también escribiera «estos Orígenes de la Epopeya. Desde luego este libro es mucho mejor *editorialmente* (¡y también para la economía del autor!) que la *Ch. de R.* [...] No nos dejes sin los *Orígenes*». Dámaso repetía en otras cartas: «¿Qué hay de tu Roldán? ¿Y qué hay de tus Orígenes? Veo que no quieres nada con Gredos. ¡Hombre, dame pronto un libro!».

A finales de 1950 o a principios de 1951 Dámaso le explicaba a Riquer en qué consistía la colección que dirigía en Gredos:

> La sección de manuales de la Biblioteca Románica-Hispánica no puede —ni sería conveniente— aspirar a que los autores hagan un trabajo personal y original. Se trata *por el contrario*, de recoger de un modo *pulcro*, *riguroso* y *orgánico* noticias que los *estudiantes* (y *-osos*) españoles no pueden adquirir hoy sino a través de manuales extranjeros, muchas veces no hallables, o por lo menos no tropezables [...] he lanzado esta biblioteca con el deseo de suscitar en la juventud española curiosidad por la coiné del espíritu románico, con esperanza de que salgan entre nosotros romanistas en el sentido amplio de la palabra.

Y continuaba:

> Ahora bien: yo deseo que te incorpores desde ahora a la colección: dime qué se te ocurre [...] ¿Qué tal un tomo
>
> Problemas
> de la
> Literatura Románica
> I
> Orígenes

Universidad de Barcelona, sustituyendo algunas ediciones por otras más modernas. En 1994 volvió a reeditarse.

O, si no, esto otro

Orígenes
de la(s)
Literatura(s) Románica(s)

Claro está, origen de la lírica, de la épica, de la prosa. ¡Una introducción! [la palabra «manual», está tachada]: es decir una exposición rigurosa de las teorías en conflicto con toda la bibliografía esencial. *Sería un tomo precioso*: nadie como tú para hacerlo.

Dime, si no, lo que se te ocurre. Yo quisiera también que acertaras en elegir un tomo que se vendiera: por la Gredos y por ti. Piensa lo del provenzal: no importaría que tardaras en hacerlo: lo puedes hacer despacio.

(Ten en cuenta que mis propuestas son de Director, pero que las tiene que refrendar la editorial.)

En la tercera página de esta larga carta decía Dámaso:

Acabo de hablar con los de Gredos y les parece muy bien el tomo que te propongo

Orígenes
de la(s)
literatura(s) románica(s)

No se trata, claro de hacer una hist.ª lit.ª de los orígenes, sino de plantear los tres problemas: lírica, épica, prosa didáctica, novelesca. Es una cosa que harías «en tres *patás*». Naturalmente, tú no ibas a resolver los problemas, ni aun siquiera a aventurarte emitiendo un juicio: se trata de hacer una exposición imparcial, honesta, exacta de las opiniones existentes en el mercado literario (excluidas claro las cretinescas) con una buena bibliografía «up-to-date». Creo que de doscientas cincuenta a trescientas páginas y va que chuta. Un abrazo y no me des calabazas.

El 18 de enero de 1951 escribía Dámaso:

«Supongo que habrás recibido el contrato de Gredos», y el 3 de febrero: los de «Gredos encantados con tu idea de *Orígenes de la Épica*. Pero quieren que lo hagas en el plazo que prometes (8 meses): recibirás el contrato. [...] De este libro tirarán 2.000 ejemplares y te abonarían el 12 % (la tercera parte a la salida y

el resto en liquidaciones trimestrales). [...] ¿Espero, pues, que cuando yo vuelva en junio ya esté el tomo en la calle? Te dejo en relación con los de Gredos para que todo lo tratéis directamente».

Riquer contestó a Dámaso el 11 de febrero: «Me he puesto en relación directa con los de Gredos, y ventilaremos los proyectos para que te lo encuentres todo arreglado cuando vuelvas». Dámaso Alonso iba a pasar unos meses en la Universidad de Yale impartiendo un curso de literatura española.

En una carta del 5 de septiembre de 1951 Riquer le decía a Dámaso Alonso que si bien «el Roland hace ya un año que lo tengo terminado, en cambio lo de los orígenes de la epopeya sólo está en notas y en constante espera de libros y estudios que van apareciendo sobre la materia. Aún tardaré bastante en poderlo redactar, porque estoy tan lleno de trabajo que no me queda tiempo ni para respirar», y, a continuación, le detallaba los diversos proyectos que tenía entre manos, entre estos «el segundo volumen de mi antología de trovadores (que tendrá tres)».[6] La carta concluye con el siguiente párrafo: «últimamente he tenido la satisfacción de comprobar que mis alumnos conocen la literatura francesa medieval mejor que los de la Sorbona, que no son capaces de leer la *Chanson de Willalme* o el *Raoul de Cambrai*, que para los míos es el abecé». Esta satisfacción por los conocimientos de sus alumnos, sobre todo en sus estancias en universidades extranjeras, siempre le llenó a Riquer de orgullo viendo que su esfuerzo y entusiasmo por la materia que enseñaba se les contagiaba con provecho. Aina

6. La intención de publicar tres volúmenes sobre los trovadores la tenía Riquer desde 1948, pues el 1 de enero de 1949 le escribió a Dámaso que el libro que acababa de publicar, *La lírica de los trovadores*, era el «primero de los tres tomos, por lo menos, que tendrá el Riquer», y que ya estaba recibiendo «ditirámbicos elogios de los provenzalistas de Europa». Los tres tomos se publicaron en 1975: *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, Ensayos Planeta, 1.751 págs. Reeditado por Ariel desde 1983. José-Carlos Mainer, al comentar las publicaciones de jóvenes profesores de las universidades españolas en la última década de los cuarenta y la primera de los cincuenta, escribe: «Cierto es que la cosecha de estos años no es mala... [...] De 1948 fue el primer (y único) volumen de *La lírica de los trovadores*, de Martín de Riquer, quien en 1952 dio a conocer *Los cantares de gesta franceses*; me parece que fueron los primeros libros españoles que —aparte de las obras de nuestros arabistas— fueron citados por los romanistas franceses, alemanes o italianos». *La filología en el purgatorio. Estudios literarios en torno a 1950*, Crítica, Barcelona, 2003, pág. 158.

Moll, alumna suya de aquellos años, le escribía, en febrero de 1954, desde París en donde había ido a la Sorbona con una beca:

> He asistido a dos clases de Le Gentil sobre la *Chanson de Roland*, pero he dejado de ir porque está hablando de las teorías sobre el origen de la épica y dice, quizá más resumido, lo mismo que nos explicó usted. Me han contado que al empezar el curso dijo que la mejor antología sobre los cantares de gesta es la de usted: la impresión que me ha dado en los dos días que le he escuchado es que él lo sigue al pie de la letra.[7]

Hay varias cartas más de Dámaso Alonso, sin fechar, sobre el libro de épica francesa. En una de ellas, de cuatro hojas por las dos caras, le escribía, como «amigo tuyo de verdad» y como «director de una colección», a propósito de «tu libro, actualmente en redacción», que volviera a replantearse el título, porque serían más interesantes, por motivos comerciales, títulos como

> *Orígenes de la épica románica* o si no *Épica románica* o simplemente *Épica francesa y épica española*. Bonito título, sencillo, atrayente. [...] El hecho de que la materia española figure en el libro asegura a éste una venta de salida de unos 500 ejemplares, que se anula en otro caso. Los libreros norteamericanos, ingleses, etc. nos pedirán lo que publiquemos sobre España; pero escasamente lo que publiquemos sobre Francia. Luego, ocurre que tampoco el público español va a tirar mucho de una Épica francesa. Naturalmente, mi querido Martín, todo lo que tú hagas interesa a la BRH, y todo se acepta cierraojos, pero si tú pudieras seguir, sobre todo en estos primeros difíciles meses, las normas de la colección sería mejor aún.

Y vuelve Dámaso a repetirle quiénes componen la editorial Gredos:

> gente joven, entusiasta (catedráticos de instituto y licenciados en letras). Han empezado sin capital y van defendiéndose heroicamente sin sacar las ganancias, sino empleándolas en publicar otros libros. [...] Ahora desde el punto de vista del libro mismo, ¡qué bonito tema «Épica francesa y épica española»! Todo lo que lleves redactado te sirve. Agregas una segunda parte sobre lo español, y en una 3.ª parte o final, comparas conclusivamente ambos temas. ¡Con cuánta más anchura de campo puedes elevar tus propias ideas! ¡Cuánta más originalidad te permite el tema! No me digas que no.

7. Cristina Gatell y Glòria Soler, *Martín de Riquer. Vivir la literatura*, RBA, Barcelona, 2008, pág. 307.

Aunque el libro ya había sido entregado a Gredos, Riquer iba enviando cambios y añadidos a medida que recibía nuevos libros y artículos de romanistas extranjeros,[8] por lo que Dámaso le escribió:

> Lo de Horrent [¿Jules Horrent?] ¿crees que te hará modificar mucho? Si fueran muchas modificaciones esparcidas *convendría hacerlas antes de empezar a componer*. Si es uno o dos pasajes, bien va. Pero, por Dios, no alteres nada más. [...] Yo no he podido ahora leer tu libro *que no se lee en un par de horas*, porque era retrasar la impresión. He visto de él lo suficiente para comprobar su excelente calidad y abundantísima doctrina. Su estilo será de ese maravilloso castellano barceloní, que tan bien gira y tú tan bien cortas.

Como hemos visto, el título del libro preocupaba a Dámaso, pues, por lo que parece, Riquer insistía en lo de «francés» no sólo porque ya tenía redactado el estudio sobre la *Chanson de Roland* sino también porque había ido recogiendo y analizando ediciones y ensayos sobre otros cantares de gesta, muchos de ellos poco conocidos entre los estudiosos españoles (y entre los franceses). Algunos de estos cantares ya formaban parte de la *Antología* que Riquer utilizaba a diario en sus clases, y que contenía una notable variedad de textos que los alumnos traducían y comentaban dentro de su contexto histórico y literario y siempre desde una perspectiva comparatística. A causa de esto, Dámaso le volvió a escribir:

> [...] Respecto al título de tu libro yo te propondría el siguiente (para mayor solemnidad lo pongo a la vuelta):
>
> Los Cantares de Gesta Franceses
> Sus problemas. Sus relaciones con España
>
> Como ves no hay más variación con el tuyo que la supresión de una «y». También sigo pensando que sería más sencillo

8. «Para poder trabajar con los textos originales en las bibliotecas y poner en común sus investigaciones con las de otros colegas que se encontraban en el extranjero, Riquer tuvo que superar las circunstancias de aislamiento y las penurias económicas de la posguerra, así como los numerosos obstáculos de la administración...», C. Gatell y G. Soler, ob. cit., págs. 307 y sigs.

La Épica francesa
Sus problemas. Sus relaciones con España

> Pero veo que tú buscas una gran exactitud en el título. Error, mi querido Martín. Un título es siempre una indicación, y siempre es inexacta. Lo importante es que sea comercial. [...] El de los *Cantares de Gesta Franceses* es, en España (no nos engañemos), de venta pequeña; y fuera de España más pequeña aún. [...] ¿Por qué no me haces una nueva *Hist.ª de la Lit.ª Catalana*, un libro, digamos, de 350 págs.? O mayor, si quieres. (Tu librito antiguo no creo que pueda ser obstáculo)[9] [...] Mi idea como director de ella [la BRH], es irla cuajando de letras fundamentales de grandes temas hispánicos o románicos atingentes a lo español, e ir poco a poco soltando las amarras de una parte hacia lo monográfico, de otra hacia lo románico puro. ¿Comprendes? Yo quisiera que tú me ayudaras, pues en que cuaje la colección todos tenemos interés. [...] Mándame tu índice o esbozo de la materia de tu materia de Bretaña, para que yo la presente a Gredos.[10]

Mientras el libro se estaba componiendo y Dámaso daba cuenta a Riquer de cuantas galeradas ya se habían compuesto, seguían discutiendo sobre el título:

> Mi querido Martín [...] El libro nos gusta a todos mucho, y el estilo es excelente [...] Yo solo siento que no hicieras los *Orígenes de la épica*, porque con poco más esfuerzo, habrías conseguido más saneada ganancia. Piensa aún en el título de este libro: me gustaría un título más compacto, ¿comprendes? ¿Por qué no nos sugieres varios posibles títulos para que escojamos? Piensa *enseguida* en otro libro para Gredos, pero piensa un libro que apetezca mucho al público hispánico...

El 23 de mayo de 1952 Riquer escribió a Dámaso Alonso una postal desde Londres en la que le preguntaba: «¿Salió el libro de Gredos? Espero encon-

9. Se refiere Dámaso al *Resumen de literatura catalana*, Seix Barral, Barcelona, 1947.

10. Este estudio sobre la Materia de Bretaña, simultáneo a la *Antología* para los alumnos, no lo publicó entonces Gredos, pero muchos de los temas estudiados se ampliaron en decenas de artículos, ponencias en congresos, introducción a ediciones y en los tres capítulos titulados «La novela de aventuras y de caballeros» de la *Historia de la literatura universal* escrita en colaboración con José M.ª Valverde, Noguer, Barcelona, 1957-1959, 3 vols., que, en 1984, publicada por Planeta, se amplió a diez. Cincuenta años después de la primera edición, la *Historia de la literatura universal* de Riquer/Valverde ha vuelto a ser publicada en 2 vols., esta vez sí por la editorial Gredos, Barcelona, 2007 («Grandes obras de la cultura»).

trármelo en casa al volver el 1.º de junio». No sabemos si lo encontró en su casa de la calle Camelias cuando regresó de impartir una serie de conferencias en varias universidades inglesas y en el Instituto de España en Londres.

Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España) se publicó en 1952, constituyendo el volumen 8 de la colección Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos. Tenía 410 páginas y costaba 75 pesetas.

El 25 de septiembre de 1952 Menéndez Pidal escribió a Martín de Riquer una carta, de su propia mano, en la que le decía que ya tenía el libro

> que pronto empezaré a utilizar para la Historia de la Épica que estoy haciendo y que tengo interrumpida este verano. No quiero dejar de decirle mi agradecimiento por que Ud. haya publicado este libro que ha de servir tanto para el estudio de las relaciones entre las dos épicas de N. y S. de los Pirineos. Enhorabuena y siempre suyo.

Los cantares de gesta franceses tienen un largo primer capítulo de ciento diez páginas sobre la *Chanson de Roland*. Los siete siguientes siguen la tradicional división en ciclos propia de la épica francesa: el de Guillermo, el de Carlomagno y el de los Vasallos rebeldes. Vienen a continuación el estudio y resumen del argumento de otros cantares sobre temas diversos y de otros sobre los hechos históricos contemporáneos, como son los relacionados con las cruzadas. Tras las conclusiones vienen dos Apéndices, el primero incluye el «Fragmento de La Haya» traducido del latín por Joan Petit[11] y el segundo consiste en la edición, notas e índice onomástico del *ensenhamen* del trovador catalán Guiraut de Cabrera.

Uno de los aspectos más nuevos y más útiles, tanto para los especialistas como para los estudiantes, fue el resumen de las diversas teorías sobre el origen de los cantares de gesta y el de los argumentos de unos cuarenta y cinco textos franceses. Los veinte que componen el «Ciclo de Guillermo» van en orden cronológico, pero no según la redacción de los cantares, que

11. Joan Petit fue profesor de griego de Martín de Riquer, en la Fundación Bernat Metge, en los años anteriores a la guerra civil, cuando la vocación del futuro romanista se orientaba hacia el helenismo. Petit fue profesor de Literatura francesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona desde el curso 1950-51 hasta su muerte en 1962. Siempre mantuvieron una gran amistad; cfr. C. Gatell y G. Soler, ob. cit. s.v. Petit, Joan.

es algo, por otra parte, que aún hoy presenta muchos problemas, sino en virtud de los acontecimientos de la biografía poética de Guillermo y su linaje, tal como lo hicieron los copistas en los manuscritos cíclicos. La «relación con España», en la que tanto insistía Dámaso Alonso, y que Riquer destaca en el «Propósito», se cumple sobradamente, pues a lo largo de toda la obra son continuas las referencias al *Codex Calixtinus*, conservado en la catedral de Santiago de Compostela, a la épica y las crónicas castellanas, al Romancero, a las crónicas catalanas, a las comedias de Lope de Vega que se basan en la épica francesa y al *Quijote*. Pero también hay frecuentes citas y comentarios de determinados versos de trovadores, leyendas artúricas, pasajes de la *Comedia* o de los Orlandos. La edición, nueva, del *ensenhamen* de Guiraut de Cabrera, con su apabullante y precoz repertorio de obras francesas, contribuyó a dar al libro de Riquer un aire muy original respecto a los que se habían escrito hasta aquel momento al otro lado de los Pirineos. Gracias a su particular manera de relacionar personajes, topónimos y episodios a lo largo del tiempo, de recoger los testimonios escritos en las diferentes lenguas románicas y de contemplar todos los géneros literarios, se exponían y aclaraban algunos aspectos hasta aquel momento en controversia o aparentemente desligados entre sí, desde una perspectiva romanista y no únicamente francesa.

LA TRADUCCIÓN EN NIZET

El 20 de septiembre de 1952 Pierre Le Gentil escribió una postal a Riquer desde el «pays de Girard de Roussillon» diciéndole que había acabado de leer «votre beau livre sur nos chansons de geste» por lo que le felicitaba. También le anunciaba que pensaba hacerle un «compte-rendu», que salió en el *Bulletin Bibliographique du Centre National de Documentation Pédagogique*, 8, novembre, 1953, pág. XXIII.[12]

El 2 de octubre de 1954, Le Gentil escribió a Riquer para decirle que había hablado con el librero y editor Nizet, de la plaza de la Sorbona, «d'u-

12. M. M. de Riquer, profesor de la Universidad de Barcelona, nos ofrece en una colección muy bien presentada y destinada a dar un gran servicio, la Biblioteca Románica

ne éventuelle traduction de vos *Cantares de gesta franceses*. Il a paru intéressé et réfléchit à la question. Je vous tiendrai au courant bien entendu».

Tres días después, el 5 de octubre, Riquer escribía a Dámaso Alonso:

> Querido Dámaso: Acabo de recibir una carta de Le Gentil en la que me comunica que el editor-librero Nizet, de la plaza de la Sorbona, se interesa por mis *Cantares de gesta franceses*, a fin de publicarlo en francés. Le Gentil me dice que ponga en relación a Gredos con Nizet, y lo hago hoy mismo escribiendo a García Yebra.
>
> Ya puedes comprender que la aparición de esta versión francesa en modo alguno puede detener la venta de los ejemplares que aún le quedan a Gredos. Sé por el propio Le Gentil, por Frappier, por Mme. Lejeune y otros profesores que mi libro, por estar en español, no era útil para alumnos francoparlantes de filología francesa. Por lo tanto, la aparición de la versión francesa no mermará futuros compradores del original español, y además la traducción aún hay que hacerla e imprimirla, y ello nos lleva a una época en la que hay que esperar que se hayan vendido más ejemplares del original. Por otro lado, la existencia de esta versión dará a la obra un prestigio que ya nos encargaremos de divulgar por España y que sin duda acelerará la venta de ejemplares españoles que entonces aún queden en el almacén.

Hispánica, un preciso volumen del que aún no tenemos otro igual en francés. Efectivamente, nadie, en Francia, se ha arriesgado, tras Léon Gautier, a publicar, en forma reducida y accesible a un público amplio un panorama general de nuestra epopeya medieval, y aún menos, el estado actual de las apasionadas discusiones de la que es siempre objeto. M. M. de Riquer ha llevado a cabo muy bien esta delicada labor. Está perfectamente informado y posee un gran talento para exponerla. No solamente ordena y analiza los textos, destacando los diversos méritos, sino que además se ocupa de tratar todos los problemas que suscitan, sin omitir ninguna de las soluciones tenidas en cuenta por la crítica hasta este momento. Y aún diría más, no se contenta con informar objetivamente a sus lectores, sino que no duda en dar su opinión, particularmente en lo que concierne al Roland, sin ocultar sus preferencias, sólidamente fundamentadas, por un cierto tipo de explicación. De este modo, cuando insiste sobre la necesidad de establecer una distinción entre la leyenda y el poema, se aplica, como M. I. Siciliano en una obra ya reseñada en este Boletín, en sacar provecho de lo que puede haber de complementario en las teorías, aparentemente contradictorias, de Bédier y de Lot. No podemos más que recomendar encarecidamente la lectura del manual de M. M. de Riquer; los estudiantes de nuestras facultades en particular harán bien utilizándolo constantemente, cuando sus programas, mucho o poco, les inviten a interesarse por los cantares de gesta.» P. Le Gentil. (*Trad. de la autora.*)

Aparte de estas razones comerciales creo que no carece de interés «nacional» que una obra española sobre literatura francesa sea traducida precisamente al francés. No recuerdo precedentes próximos. Además en mi libro se exponen y resumen los resultados de los trabajos de romanistas españoles, siempre ignorados ultrapuertos.

Te ruego, pues, que insistas cerca de Yebra para que escriba a Nizet dándole facilidades y que no le pida mucho dinero por la cesión de los derechos de traducción. En el contrato que yo firmé el caso no está previsto, pero considero que tales gestiones las ha de hacer Gredos, no yo, y que luego Gredos ya me retribuirá la parte que considere justa (siempre nos hemos entendido muy bien).

Desde luego, pienso decirle a Nizet que someteré mi texto a una revisión: hay que poner mucha bibliografía al día, rehacer algún concepto que ahora veo de modo distinto, y sobre todo hablar extensamente de la *Nota Emilianense*. Se me ocurre —y sobre ello te pido tu opinión y consejo— sustituir el apéndice del fragmento de La Haya por otro con el texto de la *Nota Emilianense*. Así cuando hable de ello al tratar de la *Chanson de Roland*, y tenga que citarla en otros pasajes —por ejemplo al exponer el tema de Ogier—, bastará con enviar al apéndice. Te ruego que me digas qué opinas sobre ello.

En fin, creo que vale la pena de acceder a los deseos de Nizet. Habla de ello a García Yebra y contéstame sobre tu opinión general sobre el asunto.

Un abrazo de Martín.

En una carta, sin fechar, que respondía a ésta, escribió Dámaso:

Naturalmente opino que la traducción debe publicarse por ti y por la misma cultura española. He hablado con los de Gredos y están, en principio, conformes. Ahora bien, ellos creen que la nueva edición francesa (con adiciones que la pondrían al día) ha de inutilizar a la española. Creen pues 1.°) que hay que darte la autorización para publicar la ed. francesa. 2.°) que ellos van a perder dinero. Quiere esto decir que tendréis que discutir el aspecto económico; pero yo en eso no entro. Es cosa vuestra. Me alegro mucho del éxito del libro fuera.

Y el día 30 del mismo mes de octubre de 1954 Le Gentil informó a Riquer que se sentía muy contento porque a Nizet le interesaba traducir el libro.

El libro había sido muy bien acogido por los medievalistas franceses. En-

tre otros, Jean Frappier había escrito a Riquer, el 20 de marzo de 1954, agradeciéndole el envío de su libro *Los cantares de gesta franceses*, que le parecía

> une étude d'ensemble qui comble une lacune et qui est destinée à rendre les plus grands services. J'admire *l'étendue* de votre information et la sûreté de votre jugement; je me propose de faire l'année prochaine un cours sur le cycle de Guillaume d'Orange; votre ouvrage sera certainement l'un de mes guides les plus sûrs.[13]

Para explicar cómo se llevó a cabo la traducción al francés de *Los cantares de gesta*... no tenemos las cartas de Riquer y sólo disponemos de las de Irénée Cluzel conservadas en el Archivo Riquer, también sin fechar la mayoría de ellas. Parece que el traductor Cluzel fue propuesto a Nizet por el propio Riquer, que ya lo conocía porque llevaban años intercambiándose cartas, libros y artículos, ya que era medievalista. Cluzel, nacido en París en 1911, era un militar de carrera y doctor en letras, que trabajaba en el hospital Val-de-Grâce, de París, en la Direction de l'École d'Application du Service de Santé Militaire et des Hôpitaux Militaires d'Instruction, situada en la rue St.-Jacques, dando clases de literatura francesa. En 1956 fue ascendido a comandante, lo que notificó a Riquer muy contento. Cluzel era alumno del provenzalista Jean Boutière, con quien colaboró en la nueva edición de las biografías de los trovadores provenzales,[14] y se dedicaba en-

13. «Un estudio de conjunto que llena un vacío y que está destinado a prestar grandes servicios. Admiro lo extenso de su información y la seguridad en sus opiniones; tengo la intención de impartir el año próximo un curso sobre el ciclo de Guillermo de Orange; su obra será indudablemente una de mis guías más seguras». Hacía años que ambos romanistas se escribían y se enviaban y comentaban los trabajos respectivos y los de otros colegas. Este curso de la Sorbona que menciona Frappier se convertiría más tarde en su estudio sobre *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, dos volúmenes publicados por SEDES de París en 1955 y 1965; el tercero, póstumo (Frappier murió en 1974), que salió en 1983, recogía las notas que ya había redactado Frappier, a las que se añadían determinados estudios escritos por antiguos alumnos suyos sobre los últimos cantares del ciclo de Guillermo.

14. Jean Boutière y A. H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*. Édition refondue, augmentée d'une traduction française, d'un appendice, d'un lexique, d'un glossaire et d'un index des termes concernant le «trobar» par

tonces, además de su trabajo en la Escuela Militar, a investigaciones concretas sobre ciertos trovadores, como Jaufré Rudel, Cerverí de Girona, Guillem de Berguedà y algunos poetas catalanes del siglo XIII y XIV. Eran más o menos los mismos intereses de Riquer, también por aquellos años, en relación con la lírica trovadoresca. La sintonía, pues, con Riquer no podía ser más apropiada y las cartas así lo demuestran. Riquer y Cluzel se conocieron personalmente y se reunieron varias veces con sus respectivas esposas. Riquer lo propuso como correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras en 1957 y el mismo año salió en el *Boletín* de dicha Academia un artículo suyo sobre los reyes poetas de la casa real catalanoaragonesa que sigue siendo de gran utilidad.[15] Cluzel murió en 1975.

Parece que a finales de 1955, en una carta sin fechar, Irénée Cluzel informaba a Riquer que Monsieur Nizet le había encargado traducir al francés los *Cantares*, tarea que ya había empezado un sudamericano, pero que había abandonado en la página 147 porque se había vuelto a su país. Cluzel aceptó, pero tenía que darse prisa porque a Nizet le interesaba que saliera «vers la fin de l'année». Por la ojeada que había dado a las páginas ya traducidas por el sudamericano decidió que convenía empezar de nuevo. Le propuso a Riquer que, a medida que fuera traduciendo, le enviaría los capítulos para su revisión. Con frecuencia, Cluzel comentaba a Riquer lo mucho que le complacía traducir el libro, a pesar de que le obligaba a dejar de lado su trabajo sobre Guillem de Berguedà. Y aunque esta alusión al abandono de sus tareas la repitió varias veces, siempre añadía lo importante que era para los estudiosos franceses conocer, en francés, el libro de Riquer porque «on n'a trop attendu» y que «c'est un service à rendre aux étudiants de nos Facultés, et même à l'érudition en general».

Las cartas que se intercambiaron durante los años de la traducción son largas, pues Cluzel, tanto a mano como a máquina, copiaba las líneas en las que dudaba del sentido que le había querido dar Riquer, proponiéndole su traducción que, dicho sea de paso, siempre fue la correcta. Por otra parte, Ni-

Jean Boutière, Directeur de l'Institut d'Études Provençales de la Sorbonne, avec la collaboration d'I.-M- Cluzel, Paris, Nizet, 1964.

15. Irénée Cluzel, «Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXVII (1957-1958), págs. 321-373.

zet quería que le fueran dando los capítulos a medida que estuvieran traducidos, «pour gagner du temps» en la impresión. Esto dio lugar a un trasiego de capítulos ya traducidos de París a Barcelona y, una vez revisados, corregidos y aumentados por Riquer, iban de Barcelona a París, que, una vez incorporadas, las modificaciones volvían a Riquer, y de Riquer (que, mientras tanto, ya había ido añadiendo algo más) otra vez a Cluzel que los entregaba a Nizet. Riquer se apresuraba a poner el libro al día con la nueva bibliografía, y Cluzel, por las presiones de Nizet, le insistía en que le enviara la revisión de la traducción y los añadidos con más rapidez aún. Cluzel también le aconsejó que revisara algunas de las condiciones que había puesto Gredos a Nizet en el contrato (y que podrían perjudicar a Riquer), y le sugirió un subtítulo al libro: «Édition entièrement revue par l'auteur». También le indicó que Nizet «pour des motifs d'économie typographique» quería que en las notas al pie sólo pusiera las primeras palabras de los títulos de las obras utilizadas.

Cluzel, como buen conocedor del tema, hacía comentarios sobre el libro que traducía y sobre algunos otros de los que citaba y analizaba Riquer, y también señalaba los escasos «erreurs matérielles» que había advertido. Le notificó que había creído conveniente mantener algunas grafías y palabras como «jonglaresque» o «enfances», pero que las había puesto entre comillas porque no eran de uso común en francés y sólo tenían sentido «pour les spécialistes». También le consultó a Riquer la necesidad de suprimir el acento en algunos nombres españoles, como Calderón o Alcázar, porque «leur accentuation à l'espagnole choque dans un livre rédigé en français». El *ensenhamen* de Gueraut de Cabrera fue también objeto de varias revisiones y Cluzel, como provenzalista, hizo a Riquer comentarios a ciertos versos de particular dificultad, y, él mismo, aportó alguna hipótesis que aparece en el libro como «note du traducteur». En otra carta, Cluzel sugirió la publicación del libro en dos tomos, cosa que a Riquer no le gustó mucho y a la que Nizet se opuso. A partir de principios de 1957 empezó la laboriosa corrección de pruebas. Por sugerencia de Cluzel, Nizet envió un juego de pruebas a cada uno, con la paginación definitiva, a fin de que se intercambiaran por correo las correcciones, indicando la página, para poder así adelantar en la elaboración de los índices. Cluzel hizo que el texto definitivo fuera revisado por «une de mes secrétaires, licencié ès lettres», de la Escuela Militar.

En una carta del 30 de junio de 1957 Cluzel notificó a Riquer que había ya terminado la corrección definitiva del texto y del «Índice de críticos modernos», y que el 6 de julio entregaría a Nizet las pruebas, antes de irse de vacaciones al sur de Francia. El 15 envió desde Montpellier una tarjeta diciendo que acababa de enviar a Nizet el «Supplément bibliographique». Por las cartas de Cluzel parece que Riquer estaba muy satisfecho con la traducción.

El libro *Les Chansons de geste françaises* salió en octubre de 1957, con el «Avant-propos de l'auteur» fechado en octubre de 1956.[16] En la primera página hay una «Advertencia del traductor» que, traducida, dice lo siguiente:

> El libro del profesor Martín de Riquer llena una laguna puesto que no existe en Francia ningún trabajo de conjunto de fecha reciente sobre la epopeya francesa. La Librería Nizet ha creído su deber ofrecer, tanto a los estudiantes de nuestras Universidades como a los lectores interesados por un género literario nacional aún demasiado desconocido para el gran público, una traducción francesa de la obra de M. de Riquer.
>
> Nuestra preocupación constante ha sido calcar lo más fielmente posible el original español, profundamente revisado por el autor. Es pues inútil decir que no hemos dudado en sacrificar en ocasiones la elegancia en aras a la fidelidad.
>
> Si este libro contribuye a difundir el gusto por nuestra vieja poesía épica entre los lectores a quien va destinado, no dudaremos en considerar útilmente empleado el tiempo que hemos destinado a esta tarea.

No tardó mucho Jean Frappier en comunicar a Riquer sus impresiones acerca del libro, y el 8 de diciembre le escribió:

> J'ai la joie d'avoir en mains la traduction française de votre livre fondamental sur *Les Chansons de geste françaises*. Le commandant Cluzel a bien voulu m'en faire parvenir un exemplaire dédicacé. J'ai remercié le traducteur; mes remerciements et mes félicitations ne vont pas avec moins d'élan, vous le devinez, à l'auteur. C'est vraiment un admirable travail dont tous les médiévistes (et d'autres encore) doivent se montrer reconnaissants envers vous: il faut louer, à

16. *Les Chansons de geste françaises* tiene 363 páginas. En el colofón aparece: «Achevé d'imprimer le 10 d'octobre 1957 sur les presses de l'imprimerie Habauzit a Aubenas (Ardèche). Dép. Lég. 4eme trim. 1957».

coup sûr, l'étendue de l'information, la clarté et l'agrément de l'exposé, mais plus encore, je crois, la continuité de l'intelligence critique appliquée à tant de problèmes si débattus.[17]

Frappier continuaba agradeciéndole que citara y utilizara sus trabajos sobre el ciclo de Guillermo de Orange y otros estudios suyos. Acababa la carta lamentando que si bien coincidían en todo lo referente a la epopeya, divergían en cambio sobre la composición del *Cuento del grial*: «Je ne suis content que si je me sens d'accord avec vous».

El 20 de diciembre de 1957 Riquer escribió a Dámaso preguntándole si había recibido de París «mis *Chansons de geste françaises*». Cluzel en carta, esta vez fechada el 21 de diciembre, comunicaba a Riquer que «Les premiers échos que j'ai pu recueillir te sont très favorables. F. Lecoy lui-même estime que tu as su présenter avec tact et prudence les arguments défavorables aux doctrines de Bédier».

Una década después de la edición de 1957 salió una reimpresión de *Les Chansons de geste françaises* sin que se lo comunicaran al autor, por lo que Riquer le pidió a Cluzel que hiciera averiguaciones. El 14 de abril de 1969 (esta carta sí que está fechada) Cluzel escribió que había pasado por Nizet, y el editor le había confesado que la reimpresión había sido cosa de su hijo durante los meses en que él había estado enfermo. Cluzel confirmó que el padre había estado ausente del establecimiento durante dos meses. Nizet le pedía excusas y prometía enviar en breve a Riquer los veinte ejemplares que le reclamaba. Esta impresión «pirata» tiene un colofón que dice: «Achevé d'imprimer le 18 décembre 1968 para Joseph Floch Maitre-imprimeur à Mayenne, n.° 3289».[18]

17. «Tengo la alegría de tener en mis manos la traducción francesa de su fundamental libro sobre *Les Chansons de geste françaises*. El comandante Cluzel ha tenido la amabilidad de enviarme un ejemplar dedicado. He dado las gracias al traductor; mi agradecimiento y mis felicitaciones no se dirigen con menos entusiasmo al autor, como puede usted imaginar. En verdad que es un trabajo admirable por el que todos los medievalistas (y aún otros) han de mostrarse agradecidos a usted; sin duda alguna, es digna de alabanza la amplia información, la claridad y la amenidad en la exposición pero creo que aún lo es más la continuidad en la inteligencia crítica aplicada a tantos problemas tan discutidos.» (*Trad. de la autora.*)

18. Irénée Cluzel fue también el traductor del libro de Ramón Menéndez Pidal, *La Chanson de Roland y el tradicionalismo: orígenes de la épica románica*, Madrid, 1959, que se

Uno de los tres ejemplares que conserva Riquer de la edición de 1952 de *Los cantares...* contiene las anotaciones, correcciones y supresiones, escritas en tinta, que deben introducirse en la edición francesa; cuando los añadidos son extensos están señalados con letras mayúsculas, siguiendo el orden del abecedario, redactando el texto nuevo en folios aparte. Entre 1952 y 1957 habían ido saliendo importantes trabajos sobre la epopeya francesa que Riquer iba estudiando y añadiendo a su obra a medida que llegaban a sus manos; asimismo volvía a leer algunas obras de las ya utilizadas para ampliar algo o hacer alguna nueva apreciación. Las incorporaciones más importantes en el libro de 1957 son algunos estudios aparecidos en el ínterin de las dos ediciones. El de Dámaso Alonso sobre la *Nota Emilianense*,[19] que es el texto más antiguo conocido (1054-1076?) en que se localiza exactamente en Roncesvalles el lugar de la batalla, tal como se dice en la *Chanson de Roland* de Oxford. La *Nota*, aunque escrita en latín, refleja cantares épicos en castellano y ofrece una especie de síntesis apresurada de una *Chanson de Roland* sin Ganelón, que se conoció en la Rioja, muy cerca del camino de Santiago, en el tercer cuarto del siglo XI y en la que también aparecen personajes del ciclo de Guillermo junto a los pares de Carlomagno. En el libro *Les Chansons de geste...* se da el texto latino con la traducción. Otra importante aportación fueron algunas de las comunicaciones de los *Coloquios de Roncesvalles*[20] de 1955, publicadas en 1956, con muy destacadas y novedosas investigaciones de los más importantes romanistas europeos de los años cincuenta, que no dejan de seguir siendo citadas en trabajos actuales, y que Riquer pudo consultar a medida que los autores iban entregando los origina-

---

tituló *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, París, 1960. Cluzel, en algunas postales y cartas, le va comentando a Riquer cómo va avanzando en la traducción del libro de don Ramón: el 7 de agosto de 1959 va por la página 240 y el 10 de enero de 1960 ya está corrigiendo pruebas. En una carta del 30 de mayo de 1959 Menéndez Pidal agradece a Riquer porque «Ud. me libra de la gran plancha que iba a cometer con la presunta señorita Irénée Cluzel; que no es más que todo un comandante».

19. «La primitiva épica francesa a la luz de una *Nota Emilianense*», *Revista de Filología Española*, XXXVII, 1953, págs. 1-94.

20. *Coloquios de Roncesvalles. Agosto 1955*, Universidad de Zaragoza, Institución Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra, Zaragoza, 1956, 460 págs.

les. También pudo añadir algunos estudios innovadores sobre el lenguaje formulario de la épica románica y el «arte épico» de los juglares,[21] sobre la *Chanson de Roland*,[22] el libro sobre el ciclo de Guillermo de J. Frappier,[23] los de P. Aebischer sobre la *Karlamagnús saga*[24] y un importante artículo de P. Le Gentil que conciliaba las posturas de individualistas y tradicionalistas.[25] Todos estos trabajos, y algunos más, no sólo son citados y glosados en la versión francesa del libro, sino que Riquer añade, además, sus propias opiniones, lecturas y ejemplos, pasando de la *Eneida* al *Libro de buen amor* y del *Cantar del Cid* y los *Otia imperialia* al *Cuento del grial* o a la *serranilla de la Zarzuela*. Incorpora asimismo algunos artículos suyos, relacionados con determinados aspectos de la epopeya románica, que había ido publicando a lo largo de aquellos años.[26] También fueron nuevos en la versión francesa el mapa que señala las diferentes rutas de la expedición de Carlomagno a España en el año 778, el «Index des noms d'éditeurs et de critiques modernes» y el «Index de matières» al final del libro. En cambio, el capítulo sobre «Los cantares históricos provenzales» queda bastante reducido en la traducción francesa y se suprimió el dedicado a los «Posibles cantares de gesta prosificados en crónicas catalanas», que aquí hemos incluido. En la «Bibliographie sommaire»,

21. Jean Rychner, *La Chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra, 1955.

22. Maurice Delbouille, *Sur la genèse de la Chanson de Roland (travaux récents, propositions nouvelles)*, Bruselas, 1954. Pierre Le Gentil, *La Chanson de Roland*, París, 1955.

23. Véase n. 13

24. Paul Aebischer, *Textes norrois et littérature française du Moyen Age, I: Recherches sur les traditions épiques antérieures à la Chanson de Roland*, Ginebra-Lille, 1954, y *Rolandiana Borealia: La saga Af Runzivals bardaga et ses derivés scandinaves comparés à la Chanson de Roland; essai de restauration du manuscrit français utilisé par le traducteur norrois*, Lausana, 1954.

25. Pierre Le Gentil, «La notion d'"état latent" et les derniers travaux de M. Menéndez Pidal», *Bulletin Hispanique*, LV, 2, 1953, págs. 113-148.

26. «Bavieca, caballo del Cid Campeador y Bauçan, caballo de Guillaume d'Orange», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXV, 1953, págs. 127-144; «El trovador Guillem de Berguedàn y las luchas feudales de su tiempo», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXIX, 1953, págs. 7-60; «Un problema de la *Chanson de Roland*», *Revista de Literatura*, V, 1954, págs. 9-20; «La 'aventure', el 'lai' y el 'conte' en María de Francia», *Filología Romanza*, II, 1955, págs. 1-19; «Los problemas del roman provenzal del 'Jaufré'», *Recueil de travaux offert à M. C. Brunel*, II, 1955, págs. 435-461; «La antigüedad del Ronsasvals provenzal», en *Coloquios de Roncesvalles*, 1956, págs. 245-251.

que de veintiséis títulos pasa a treinta siete, se hacen evidentes en ciertos detalles las prisas y las dificultades en la composición del libro y en la corrección de pruebas; así como la ausencia de un Índice general del libro. También es consecuencia de este apresuramiento el «Supplement bibliographique», colocado al final del libro, en el que Riquer señala ciertos estudios sobre la epopeya francesa aparecidos durante la impresión del libro, que lamenta no haber podido aprovechar e incorporar.[27]

LA SOCIÉTÉ RENCESVALS

En agosto de 1955, entre la publicación de *Los cantares de gesta franceses* y su traducción, se creó la Société Rencesvals, cuyo primer congreso en Pamplona, llamado «Coloquios de Roncesvalles», contó con la participación de destacados medievalistas, tanto historiadores como filólogos, y cuyas notables aportaciones fueron incorporadas por Riquer a *Les Chansons de geste françaises*. Asistió don Ramón Menéndez Pidal que el 15 de agosto, fecha de la batalla de Roncesvalles, dio allí mismo una lección magistral ante un mapa militar señalando los lugares de la batalla y el recorrido de las tropas de Carlomagno por tierras catalanas, aragonesas y navarras. A partir de aquel primer coloquio de Pamplona, los congresos de la Société Rencesvals se celebran cada tres años. En el año 2006 la Société Rencesvals cruzó el Atlántico al ser la Universidad de Connecticut-Storrs[28] la sede del congreso; y en julio de 2009 el profesor Carlos Alvar ha sido quien ha organizado el congreso número XVIII en Ginebra.

27. Como el artículo de J. Frappier, «Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXXIII, 1957, págs. 1-19: «Un trabajo de extrema importancia, y que constituye un modelo de mesura crítica». Otros artículos no incorporados son los de P. Aebischer, «L'expédition de Charlemagne en Espagne jusqu'à la bataille de Roncevaux», *Revue suisse d'histoire*, VII, 1957, págs. 28-43, de A. Roncaglia, *«Sarraguce, ki est en une muntaigne»*, *Studi dedicati a Angelo Monteverdi*, Módena, 1957, y el de A. Viscardi, «Credo quia absurdum», *Filologia Romanza*, III, 1956, págs. 342-370, «donde se opone a ciertas opiniones de Menéndez Pidal y de R. Louis».

28. A quien interese saber de la Société Rencesvals, los estatutos, presidencia internacional, secciones nacionales, revistas, el *Bulletin bibliographique*, etc., vaya a *Cinquante ans*

Además de los Coloquios de Roncesvalles en 1955, en España se han organizado cuatro congresos: en 1964 en la Universidad de Barcelona; en Pamplona y Santiago de Compostela, que fue un congreso itinerante que recorrió el camino de Santiago, comenzando el 15 de agosto de 1978, fecha que conmemoraba el 1.200 aniversario de la batalla de Roncesvalles; en 1988 en las Universidades de Barcelona y de Gerona y en la de Granada en el 2003. Los congresos de la Rencesvals no sólo se han convertido en un foro de debate de gran altura científica en torno a la epopeya sino que siguen manteniendo su peculiar programa que incluye excursiones a lugares relacionados con algún aspecto interesante del arte, la literatura, la música o la historia medieval, además de las recepciones y ágapes ofrecidos, con frecuencia, por los ayuntamientos o instituciones de las ciudades en que tienen lugar. También es habitual que los miembros de la sociedad vayan acompañados de sus esposas o maridos, hijos, jóvenes profesores y becarios, lo que ha llevado a que hayan surgido relaciones de amistad y no meramente científicas.

En los actos de la celebración del cincuentenario de la Société Rencesvals, organizados por la profesora Mlle. Madeleine Tyssens, de la Faculté de Philosophie et Lettres de la Universidad de Lieja, en agosto de 2005, los profesores que representaban las secciones nacionales de la Société hicieron el balance crítico de los cincuenta años de estudios de la materia épica en su país. Por España habló Carlos Alvar, dedicando amplios párrafos a las teorías y a los estudios de Menéndez Pidal y de Martín de Riquer y recordando que más de la mitad de los trabajos realizados en España sobre la epopeya románica son obra de los discípulos barceloneses de Riquer, entre los cuales tiene el honor de contarse.[29]

Por medio de un vídeo grabado en su casa de Barcelona, Martín de Riquer saludó y se unió a los congresistas relatando cómo surgió la idea de crear dicha sociedad internacional de estudiosos de la epopeya:

d'études épiques. Actes du Colloque anniversaire de la Société Rencesvals (Liège, 19-20 août 2005), Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Droz, 2008.

29. Carlos Alvar, «Poésie épique espagnole médiévale. Cinquante ans d'études», ob. cit., págs. 71-96.

La idea de la creación de la Société Rencesvals nació en verano del 1954 cuando se acabó uno de los congresos de la Société Arturienne que se celebraba en Rennes de Bretaña. En un autobús, cuando volvíamos del Mont Sant-Michel, Omer Jodogne y yo dijimos: ¡qué lástima que no haya unos congresos similares aplicados a la epopeya! Empezamos a comentar sobre ello, y como el autobús iba lleno de arturianos, profesores de literatura francesa medieval, expusimos la idea en voz alta y fuimos aplaudidos. Entonces yo, inconscientemente, sin tener ninguna garantía, prometí que al año siguiente habría un congreso de epopeya en Roncesvalles.

La idea fue aplaudida y mi pánico horroroso. ¿Cómo organizar este congreso? No tenía ninguna idea de cómo lo haría. Afortunadamente, en Zaragoza estaba el profesor Lacarra, un historiador medievalista, gran conocedor de la historia de los Pirineos y de Navarra, que tenía un muy buen gusto literario. Lacarra era una autoridad en Navarra y aceptó enseguida la idea. Entonces, convocamos el primer congreso de una sociedad que decidimos llamar Rencesvals, que es el nombre de Roncesvalles tal y como aparece en la *Chanson de Roland*. Como lo queríamos internacional, no podíamos poner ni Roncesvaux, ni Roncivalle, ni Roncesvalles, es decir un nombre en una lengua actual, y buscamos el nombre de la lengua antigua, el nombre que aparece en la misma *Chanson de Roland*. Y tuvo mucho éxito. Después, con Lacarra creamos una especie de oficina para anunciar y convocar el congreso para el 15 de agosto del año siguiente. Escogimos esa fecha porque es la fecha de la batalla de Roncesvalles.

Conseguimos que para este congreso asistiera, contra su costumbre de no moverse de Madrid, don Ramón Menéndez Pidal, que era la autoridad máxima en toda Europa de la epopeya. El hecho que apareciera su nombre daba una seriedad y autoridad a la nueva sociedad. Don Ramón, muy poco propicio a viajar, aceptó la invitación y fue con su hijo Gonzalo Menéndez Pidal. Recuerdo que hizo una comunicación muy buena, que fue el embrión de un libro muy importante que se publicó después sobre la batalla de Roncesvalles. Hubo muchas otras comunicaciones, nos reunimos mucha gente y el congreso se celebró con gran seriedad; y conseguimos publicar muy pronto las Actas del congreso. Porque un congreso sin Actas es un congreso muerto, no se recuerdan las adquisiciones que se han hecho en las exposiciones, que se pierden si no se publican enseguida. La pronta publicación la conseguimos también gracias a Lacarra y la Institución Príncipe de Viana de Pamplona.

Los que nos reunimos primero fuimos Rita Lejeune, la gran profesora de Lieja, tan entusiasta, que había publicado libros muy buenos, Omer Jodogne,

otro belga, Angelo Monteverdi, Rugiero Ruggieri, Roncaglia, es decir, los italianos especialistas en literatura medieval. Entre los otros también recuerdo a Caro Baroja, que hizo una intervención muy buena, Jean Frappier, que era el catedrático de la Sorbona, Pierre Le Gentil, que había publicado unos libros muy importantes sobre relaciones medievales entre España y Francia, y muchos otros. Creo que conseguimos reunir a las personas más destacadas en aquel momento para el estudio de la epopeya medieval.

El congreso que tuvo más éxito fue, tal vez, uno itinerante, en que partimos de Roncesvalles el mismo día 15 de agosto, y recorrimos todo el Camino de Santiago, haciendo conferencias en Pamplona, en Burgos y en Santiago. Recuerdo que este congreso fue clausurado por el rey de España. La convocatoria tuvo mucho éxito y vinieron los principales romanistas de Europa y Norteamérica, y también un gran número de japoneses, que nos eran muy útiles porque comparaban la epopeya románica con la epopeya asiática japonesa, y eso era una amplitud de miras que nos interesaba mucho, ya que hasta entonces no se había enfocado en esta dirección.

Gracias a estos congresos, muchos nombres que conocíamos como fichas, como nombres de autores de libros o de artículos y que a veces nos escribíamos, pudimos conocerlos personalmente. Y eso dio una relación y una intimidad muy fructuosa para nuestros estudios. Las familias se conocieron, se hicieron muchas amistades que todavía perduran.

Poco podía imaginarme aquellos días de Pamplona y Santiago que medio siglo después la sociedad aún funcionaria, que todavía cincuenta años más tarde habría congresos de la Rencesvals. Eso indica un cierto éxito. Y mi recuerdo, como siempre cordialísimo y afectuosísimo, con toda mi admiración por su obra, a Rita Lejeune, que tan bien ha trabajado, y sobre todo ha trabajado con un gran entusiasmo. A veces ha dicho cosas exageradas, pero a pesar de ello, siempre han dado su fruto, siempre han abierto nuevas perspectivas y nuevos horizontes. Poco podía imaginarme hace cincuenta años, que hoy me dirigiría a todos mis queridos colegas, ya me quedan pocos maestros, casi todos son colegas o antiguos alumnos, para saludarles y desearles un gran éxito y grandes adquisiciones en este nuevo congreso que ahora se celebra.

Vuelven, pues, *Los cantares de gesta franceses* a su lengua de origen y a Gredos, su primera editorial, con las incorporaciones de la edición francesa, porque, más de cincuenta años después, este libro sigue siendo considerado una «synthèse sur la litterature épique, [...] qui fait aujourd'hui encore autori-

té», «con una equilibrata riproposta della questione delle origini» y «cuyo valor sigue siendo indiscutible».[30] Éstos son los principales argumentos para esta nueva edición que bien seguro manejarán cómodamente los estudiantes («y *-osos*», como escribió Dámaso Alonso) interesados por la epopeya francesa medieval y sus relaciones con España.

ISABEL DE RIQUER
Septiembre de 2008

Esta edición de *Los cantares de gesta franceses* de Martín de Riquer la ha llevado a cabo Maria Reina Bastardas, que ha revisado la primera edición española, ha traducido los pasajes nuevos de la edición francesa, así como los textos que aparecen en francés medieval; ha verificado las notas, enmendado los errores tipográficos o de paginación y completado aquellas indicaciones bibliográficas demasiado resumidas y poco inteligibles.

30. François Suard, *La Chanson de geste*, París, Presses Universitaires de France, 1993, col. Que sais-je?, pág. 4. Costanzo Di Girolamo, *La letteratura romanza medievale*, Bolonia, Il mulino, 1994, pág. 365. Elena Real, *Épica medieval francesa*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, pág. 10.

LOS CANTARES DE GESTA FRANCESES

PROPÓSITO DEL AUTOR

Este libro tiene una doble finalidad. Pretende, por una parte, dar información sobre los cantares de gesta franceses de los siglos XI, XII y XIII y de los problemas que plantean, y por otra resaltar la relación que tienen con España.

La primera finalidad se cumple mediante la exposición del asunto narrado en los cantares, de su contenido histórico y de las diversas opiniones sustentadas por la crítica literaria, desde el Romanticismo hasta nuestros días, respecto a su fondo legendario y su transmisión. He procurado resumir del modo más claro posible, prescindiendo, conscientemente, de detalles y de puntos que hubieran podido hacer confusa la exposición, ya que este libro, elaborado sobre los guiones de cursos que he profesado en la Universidad de Barcelona desde 1948, aspira a cubrir una necesidad didáctica y a convertirse en un instrumento útil para todo aquel que quiera iniciarse en la materia. A la *Chanson de Roland* se le dedican una extensión y un cuidado especiales, no tan sólo por tratarse de uno de los más antiguos y más bellos cantares de la epopeya francesa, sino también porque al discutir múltiples problemas que plantea se ponen de manifiesto aspectos que son comunes a todo el género. Por esta razón, lo que podríamos llamar resumen de la historia de las teorías sobre el origen de los cantares de gesta va intercalado en el capítulo dedicado al *Roland*. Está muy lejos de mi ánimo creer que este libro es original; si alguna originalidad pudiera tener, creo que hay que cifrarla en algunas observaciones marginales y en el empeño de hacer entrar en una obra de relativa brevedad todos los cantares de gesta franceses conocidos, aunque de algunos de ellos sólo se mencione el título. En el capítulo de Conclusiones no pretendo más que reunir y ordenar una serie de observaciones, recogidas a lo largo de todo el libro, que, a mi

parecer, mantienen cierta fuerza u ofrecen garantías para explicar el problema de los orígenes de los cantares de gesta.

La segunda finalidad se cumple en tres aspectos. El primero estriba en poner de manifiesto aquellos cantares franceses que sitúan su acción en tierras españolas, como ocurre en gran número de ellos y en los dos más bellos y más antiguos, la *Chanson de Roland*, situada en Zaragoza y Roncesvalles, y la *Chançun de Guillelme*, situada en Barcelona y sus cercanías. El segundo aspecto se refiere a aquellos cantares franceses que, como el *Mainet* o el *Anseïs de Cartage*, están basados en leyendas españolas. Finalmente, se tiene especial cuidado en señalar las derivaciones españolas de cantares franceses, principalmente en los temas carolingios del romancero. Pocos son los cantares de gesta franceses que no puedan ser considerados desde alguno de estos tres aspectos, pues si por un lado son varios los que, olvidados y desconocidos en su país de origen, se mantuvieron en sus temas y todavía se conservan con sorprendente vitalidad en el romancero castellano, muchos son los que hacen transcurrir su heroica y novelesca trama en la tierra que el autor de la *Chanson de Roland* llamaba la *clere Espaigne la bele* (verso 59).

El libro se cierra con dos apéndices. En el primero se publica el texto latino del llamado fragmento de La Haya, acompañado de versión española. La importancia de este curioso y discutido texto, no fácilmente asequible fuera de las bibliotecas públicas, y el hecho de narrarse en él una acción legendaria que probablemente tiene a Gerona por teatro, han aconsejado su inclusión en esta obra. En el segundo apéndice se estudia, se edita y comenta el famoso *ensenhamen* que el noble catalán Guiraut de Cabreira (Guerau de Cabrera) dirigió a su juglar Cabra, pieza de excepcional importancia por el gran número de gestas francesas a que alude en una fecha que creo haber confirmado plenamente.

MARTÍN DE RIQUER

Barcelona, diciembre de 1951

La edición española de este libro fue publicada en 1952 en la Biblioteca Románica Hispánica de la editorial Gredos de Madrid y dirigida por el profesor Dámaso Alonso. En los últimos cinco años la bibliografía de nuestra

materia ha aumentado tan considerablemente y ha dado lugar a investigaciones tan originales que ha sido necesario reelaborar una gran parte de esta obra al preparar la nueva edición francesa. He hecho desaparecer errores en los que había caído en 1952, apreciaciones que creo que ya no pueden mantenerse y afirmaciones que hoy en día no osaría hacer. Por otro lado, he intentado poner al día la bibliografía y reflejar los resultados de las investigaciones decisivas llevadas a cabo en el transcurso de los últimos años. Para los problemas complicados y difíciles, que a menudo son los más apasionantes, he intentado proceder con la mayor prudencia y con una imparcialidad libre de prejuicios; tengo la convicción de que no lo he conseguido totalmente, puesto que, gracias a Dios, no puedo expresarme fríamente y con indiferencia sobre textos literarios que me son tan queridos.

Deseo dar testimonio de mi profunda gratitud al doctor Irénée Cluzel, que me ha dado una nueva prueba de su amistad traduciendo este libro al francés, tarea ingrata que le ha robado un tiempo precioso que hubiera podido dedicar a sus trabajos personales sobre literatura medieval, por la que tanto se interesa.

MARTÍN DE RIQUER

Barcelona, octubre de 1956

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

En el transcurso de esta obra se da la bibliografía esencial y más moderna posible referente a los cantares de gesta y a los problemas tratados. Aquí se señalan, únicamente, algunas obras fundamentales de carácter general y otras que se citan con frecuencia en el texto del libro sin la indicación bibliográfica completa.

PARA LA BIBLIOGRAFÍA DE LOS CANTARES DE GESTA FRANCESES, VÉASE:

GAUTIER, L., *Bibliographie des chansons de geste*, París, 1897.

HOLMES, U.-T., *The Medieval Period*, vol. I de *A Critical Bibliography of French Literature*, Syracuse University Press, 1952 (enlarged edition).

BOSSUAT, R., *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, «Bibliothèque Elzèvirienne», Melun, 1951, págs. 11-88 y 378-385. Supplément (1949-1953) con la colaboración de J. Monfrin, París, 1955.

COMO OBRAS DE CARÁCTER GENERAL:

ALONSO, DÁMASO, «La primitiva épica francesa a la luz de una *Nota Emilianense*», *Revista de Filología Española*, XXXVII, 1953, págs. 1-94. El trabajo apareció en 1954, fecha indicada en la separata.

BECKER, PH.-AUG., *Grundriss der altfranzösischen Literatur. I: Älteste Denkmäler, Nationale Heldendichtung*, Heidelberg, 1907.

BÉDIER, J., *La Chanson de Roland commentée par Joseph Bédier*, París, 1927.

—, *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*. 4 vols., París, 1908-1913, 1914-1921², 1926-1929³ [cito por la segunda edición].

—, *Coloquios de Roncesvalles*, Pamplona, 1956.

CROSLAND, JESSIE, *The old French Epic*, Oxford, 1951.

DELBOUILLE, M., *Sur la genèse de la Chanson de Roland (travaux récents, propositions nouvelles)*, Bruselas, 1954.

DICKMANN, A.-J., *Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, París, 1926.

FAWTIER, R., *La Chanson de Roland, étude historique*, París, 1933

FRAPPIER, J., *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange. I. La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*, París, 1955.

GAUTIER, L., *Les épopées françaises*, 3 vols., París, 1865-1868, 1878-1894², en cuatro volúmenes [cito por la segunda edición].

HOLMES, U. T., *A history of Old French Literature from the origins to* 1300, Nueva York, 1948.

HORRENT, J., *Roncesvalles, étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Lieja, 1951.

—, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole du Moyen Âge*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Lieja, 1951.

LE GENTIL, P., *La Chanson de Roland*, Connaissance des Lettres, París, 1955.

LEJEUNE, R., *Recherches sur le thème: les chansons de geste et l'histoire*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Lieja, 1948.

LOUIS, R., *Girard, comte de Vienne (...819-877), et ses fondations monastiques*, Auxerre, 1946.

—, *Girard, comte de Vienne, dans les chansons de geste: Girart de Fraite, Girart de Roussillon*, 2 vols., Auxerre, 1947.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, «Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo», 10 vols., Madrid, 1944-1945.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924.

—, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951.

MILÁ Y FONTANALS, M., *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1874. [Edición no reimpresa, sino encuadernada nuevamente en «Obras completas de M. Milá y Fontanals», con otra portada fechada en Barcelona, 1896.]

MONTEVERDI, A., *L'epopea francese*, Corsi dell'Università degli Studi di Roma, Facoltà de Lettere e Filosofia, Roma, 1947.

NYROP, C., *Storia dell'epopea francese nel Medio Evo*, trad. de E. Gorra, Florencia, 1886.

PARIS, GASTON, *Histoire poétique de Charlemagne*, París, 1865, 1905.²

—, *La littérature française au Moyen Age*, París, 1888, 1913.²

PARIS, GASTON, *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Mario Roques, París, 1910.

Primavera y flor de romances de F.-J. Wolf y C. Hofmann, obra incorporada a Menéndez Pelayo, *Antología...*, vol. VIII de la edición mencionada.

RAJNA, P., *Le origini dell'epopea francese*, Florencia, 1884 [facsímil, con índice, Florencia, 1956].

RICHTHOFEN, E. VON, *Studien zur romanischen Heldensage des Mittelalters*, Halle, 1944. Traducción española de J. Pérez Riesco, publicada junto con otros trabajos del mismo autor, con el título *Estudios épicos medievales*, Madrid, 1954.

RYCHNER, J., *La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra-Lille, 1955.

SICILIANO, I., *Les origines des chansons de geste, théories et discussions*, trad. de P. Antonetti, París, 1951.

SCHÜRR, F., *Das altfranzösische Epos: zur Stilgeschichte und innere Form der Gotik*, Munich, 1926.

WILMOTTE, M., *Le Français à la tête épique*, París, 1917.

—, *L'épopée française, origine et élaboration*, París, 1939.

Con las siglas CFMA y SATF se designan las colecciones Classiques Français du Moyen Âge y Société des Anciens Textes Français.

Herstal
AUSTRASIA
NEUSTRIA
BAVIERA
Loira
Rin
Chasseneuil
Poitiers
BORGOÑA
Ródano
AQUITANIA
Burdeos
LOMBARDÍA
Garona
PROVENZA
SEPTIMANIA
Pamplona
Ibañeta
(Roncesvalles)
Somport
El Pertús
Huesca
Tudela
Zaragoza
Ebro
Lérida
Barcelona
Recorrido de las tropas hasta los puntos de encuentro
Columna oriental
Columna occidental
Retirada del ejército de Carlomagno
Batalla
Puerto de montaña
Puntos de encuentro de las dos columnas
0 50 100 150 200 km.

I

LA *CHANSON DE ROLAND*

1. EL HECHO HISTÓRICO Y SU IMPORTANCIA

Los acontecimientos narrados en la *Chanson de Roland* constituyen la versión poética de un hecho histórico perfectamente documentado, que tuvo lugar a finales del siglo VIII en tierras de España. Para la cabal comprensión del poema interesa, evidentemente, conocer la verdad histórica del tema desarrollado por el autor, puesto que de este modo podremos apreciar el valor literario de la obra y ver hasta qué punto se aprovechó de tradiciones preexistentes.

Disponemos de dos tipos de fuentes históricas fehacientes para reconstruir la acción militar de Carlomagno en España, que culminó con la derrota de una parte de sus tropas en los desfiladeros pirenaicos, derrota que la leyenda y la literatura sitúan en Roncesvalles, puerto situado a cuarenta kilómetros al noreste de Pamplona. Tenemos, por un lado, los relatos de los historiadores árabes que nos informan con cierto detalle sobre los móviles de la expedición carolingia y sobre los conflictos internos que existían en aquel momento en la España musulmana.[1] Y, por otro lado, disponemos de anales y textos latinos escritos en los tiempos de Carlomagno o

1. Para las fuentes árabes, véase R. Basset, «Les documents arabes sur l'expédition de Charlemagne...», *Revue Historique*, XXXIV, 1904, pág. 296; L. Barrau Dihigo, «Deux traditions musulmanes sur l'expédition de Charlemagne...», *Mélanges F. Lot*, París, 1925, págs. 169-179; E. Lévy-Provençal, «España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba», en *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal, IV, Madrid, 1950, págs. 79-83.

de sus sucesores inmediatos.[2] Combinando estas fuentes, obtenemos la siguiente versión histórica.[3]

Después de los acontecimientos de 756, cuando el omeya Abd al-Rahman se proclamó, en Córdoba, independiente de los califas abasíes, hubo en España una serie de luchas entre los dos partidos y una serie de revueltas. Entre éstas, nos interesa la revuelta del gobernador de Barcelona y Gerona, Suleimán ibn Yaqzan ibn al-Arabí, quien, opuesto tanto a los omeyas como a los abasíes, se alió con el gobernador de Zaragoza, al-Hussayn ibn Yahya al-Ansari, para independizarse los dos del emir de Córdoba. Éste se encontraba luchando en Valencia y Murcia contra los ejércitos enviados por el califa y envió para combatir a los sublevados a su general, Thalaba, quien fue vencido y aprisionado por al-Arabí; estos acontecimientos tuvieron lugar en la primavera del año 777. Al-Arabí, junto con otros sarracenos hostiles a Abd al-Rahman de Córdoba, y llevando a su prisionero, se dirigió a Paderborn donde se encontraba Carlos, rey de los francos, o «rey de Alfaranja», tal como le denominan las fuentes árabes. Carlos se hallaba en la plenitud de su gloria y podía considerarse el protector oficial de la cristiandad; había vencido a los aquitanos y los lombardos y había luchado con éxito contra los sajones, que, precisamente, en este momento se habían presentado en Paderborn para someterse a su poder. En esta ocasión, al-Arabí se presenta ante Carlos y

2. Las fuentes carolingias han sido repetidamente estudiadas. Un análisis detallado se encuentra en Fawtier, *La Chanson de Roland*, págs. 151-180. Los textos más importantes se encuentran cómodamente reunidos en el apéndice de la *Chanson* de Roncaglia. Son los siguientes: 1.° *Annales Regni Francorum*, llamados también *Annales Laurisenses*, escritos en la corte y en la época misma de los acontecimientos; estos anales constituyen un relato oficial de la campaña y tienden a disimular la magnitud del desastre; 2.° *Annales Regni Francorum*, llamados también *Annales Einhardi* (atribución apócrifa), escritos en los primeros años del siglo IX, es decir, veinte o veinticinco años después de la expedición y aún en vida de Carlomagno; en ellos se confiesa el desastre; 3.° La *Vita Karoli*, obra auténtica de Eginhardo (770-840), escrita hacia el año 830 (traducimos más adelante el pasaje que nos interesa); 4.° La *Vita Hludovici Imperatoris* del anónimo conocido como Astrónomo Lemosín, escrita hacia el año 840.

3. La narración más moderna y detallada de la campaña de Carlomagno, hecha a partir de todas las fuentes, es la de Ramon d'Abadal, «La expedición de Carlomagno a Zaragoza: el hecho histórico, su carácter y su significación», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 39-71. Me baso en este trabajo.

le pide ayuda contra el emir omeya Abd al-Rahman, que consideraba un usurpador, a cambio de someterse, él y sus aliados al dominio franco, algo así como un protectorado. Sin duda alguna, el rey de los francos vio en todo este asunto una ocasión para extender sus dominios hacia el sur; la situación interior de España, presentada exageradamente por al-Arabí casi como una guerra civil, le presentaba una oportunidad no despreciable. Así lo debió de ver Carlos y decidió organizar una expedición militar, encabezada por él mismo, en los territorios del norte de España. La incursión no se llevó a cabo hasta un año más tarde, sin duda para esperar a que se unieran a ella las tropas de los diversos dominios de Carlos. Éste, durante las fiestas de Pascua de 778, se encontraba en Chasseneuil, cerca de Poitiers; allí se reunió una columna, formada principalmente por contingentes de Neustria y de Aquitania, que, bajo las órdenes personales de Carlos, atravesó el Garona y Gascuña y cruzó los Pirineos, seguramente por Ibañeta; así la columna entró en el país de los navarros, cristianos independientes, que seguramente no vieron con buenos ojos la expedición franca. La capital, Pamplona, se entregó a Carlos sin resistencia y la columna siguió el camino por Tudela, donde atravesó el Ebro, y, por la orilla derecha del río, llegó a Zaragoza. Una segunda columna del ejército franco, formada por milicias de Borgoña, de Austrasia, de Baviera, de Lombardía, de Provenza y de Septimania, se concentró en esta última región y cruzó los Pirineos, sin duda por el Pertús,[4] encaminándose hacia Barcelona donde debía reunírsele el aliado al-Arabí. Por Lérida y Huesca, donde se le unió el gobernador de la villa, Abu Thawr (Abu Tauro), igualmente rebelde a los omeyas, la columna llegó a los alrededores de Zaragoza; allí se unió con la columna que, bajo las órdenes de Carlos, había alcanzado la villa desde los Pirineos occidentales. Zaragoza se había cerrado ante las fuerzas francas que se vieron obligadas a acampar bajo sus muros. Según los historiadores árabes, el gobernador de Zaragoza, al-Hussayn, antiguo aliado

4. Abadal, *loc. cit.*, se opone a la opinión según la cual esta columna habría cruzado los Pirineos por Somport, ya que «esta opinión no descansa sobre ningún hecho, y es contraria a la marcha normal de todas las expediciones militares de la época, como lo demuestran las que emprendió Luis el Piadoso contra Huesca, pasando siempre a través de Cataluña. Los *Annales Mettenses* ya hicieron la misma interpretación: *per Septimaniam profiscentes ad Barcinonam civitatem pervenerunt*».

de al-Arabí (pero que no le había acompañado a Paderborn ni había ido al encuentro de las columnas francas como el gobernador de Huesca) se oponía a los planes negociados entre el rey cristiano y el gobernador sarraceno de Gerona y Barcelona. Carlos, según estas mismas fuentes árabes, creyó que al-Arabí le había traicionado y decidió llevárselo como prisionero a Francia. El ejército franco estuvo un mes y medio bajo los muros de Zaragoza; durante este tiempo más que combates hubo negociaciones entre Carlos y los gobernadores sarracenos que le habían incitado a emprender la expedición y que, sin duda, deseaban justificar su conducta. Los anales francos pretenden que al-Arabí, Abu Thawr de Huesca y los otros caudillos entregaron rehenes a Carlos probablemente como garantía de su promesa de obtener, de un modo u otro, la rendición de Zaragoza. A finales de julio Carlos decidió renunciar a su empresa y volver a Francia, convencido de su fracaso y no para acudir a sofocar una nueva revuelta de los sajones como pretenden algunos anales carolingios para no empañar la gloria del futuro emperador; en realidad Carlos recibió la noticia de la revuelta sajona cuando ya había vuelto a Francia y se encontraba en Auxerre.

Tanto las fuentes francas como las árabes están de acuerdo sobre el hecho de que Carlos, al emprender la marcha, llevó como prisionero a al-Arabí. Pero las fuentes árabes nos informan de un hecho importante silenciado por los carolingios: cuando el grueso de los ejércitos francos «abandonaba el territorio musulmán y se creía seguro, Matruh y Aishun, hijos de al-Arabí, atacaron con sus tropas a los francos y liberaron a su padre». Se trata, como ha establecido acertadamente Ramon d'Abadal, de un golpe de mano contra el ejército franco, protagonizado por los musulmanes, y tuvo lugar entre el Ebro y Pamplona, es decir, en la baja Navarra. Totalmente arbitrario resulta pensar, como se ha dicho, que los hijos de al-Arabí y sus sarracenos lucharon, junto con los vascos, en el combate que se desarrolló, poco después, en medio de los Pirineos. Así pues, durante el repliegue del ejército franco, hubo una primera acción militar: la liberación de al-Arabí por parte de sus hijos, acción que, habiendo conseguido su objetivo, no tenía sentido proseguir. Al-Arabí regresó a Zaragoza donde colaboró un tiempo con al-Hussayn, pero éste le dio muerte poco después. Después del golpe de mano de los sarracenos, el ejército franco llegó a Pamplona, villa cristiana, cuyas murallas fueron destruidas por orden de

Carlos, según las fuentes francas, sin duda para evitar que la villa se convirtiera en base y punto de apoyo para posibles ataques a la retaguardia. Las fuerzas francas se encontraban, el 15 de agosto, en los desfiladeros de los Pirineos.[5] Unos cincuenta años más tarde, hacia 830, Eginhardo, biógrafo de Carlomagno, daba el siguiente relato de lo que ocurrió luego: «Al regresar [Carlos a Francia] tuvo ocasión de experimentar algo la perfidia vasca (*wasconicam perfidiam*) en la cumbre de los Pirineos. En efecto, como su ejército caminara en una larga columna, a lo que obligaba la estrechez del camino, los vascos, emboscados en lo alto de los montes, porque la espesura de los numerosos bosques que hay en aquel paraje facilita las emboscadas, cayeron sobre los carruajes y sobre las tropas de la retaguardia que cubrían el grueso del ejército. Los hicieron retroceder hasta un valle, entablaron la lucha y mataron a los nuestros hasta el último. Después, se dieron al pillaje de la impedimenta y se dispersaron rápidamente en todas las direcciones favorecidos por el atardecer. Tuvieron a su favor la ligereza de su armamento y la configuración del terreno; al contrario, los francos tuvieron en contra la pesadez de sus armas y su posición inferior. En esta batalla hallaron la muerte el senescal Eggihardo, Anselmo, conde del palacio, y Roldán, prefecto de la marca de Bretaña (*Hruodlandus Britannici limitis praefectus*),[6] entre otros muchos. Este revés no pudo vengarse inmediatamente porque el enemigo se dispersó de tal modo que no se pudo saber dónde había que buscarlo».[7]

5. La fecha exacta de la batalla se conoce gracias al epitafio de Eggihardo, el cual, como veremos, encontró en ella la muerte. Los textos históricos, árabes o latinos, no indican que la batalla tuviera lugar en Roncesvalles, localización que aparece por primera vez en la *Nota Emilianense* y después, en la *Chanson de Roland*. Véase V. Dubarrat, *Le somport de Size*, Dax, 1934.

6. Las palabras *et Hruodlandus Britannici limitis praefectus* faltan en uno de los manuscritos más autorizados de la *Vita Karoli*, el *montepessulanus* 360, pero, según J.-W. Thompson, «The manuscript of Einhard's Vita Karoli», *Mélanges Henri Pirenne*, Bruselas, II, 1926, págs. 519-532, estas palabras fueron añadidas por el mismo Eginhardo en una revisión de su obra. De todos modos, no debe menospreciarse este detalle, de suma gravedad, pues suscita la duda respecto al único testimonio fehaciente que tenemos sobre la muerte de Roldán en la batalla.

7. Eginhard, *Vie de Charlemagne*, edición y traducción por L. Halphen, «Les classiques de l'Histoire de France au Moyen-Âge», París, 3.ª ed., págs. 28-31.

¿Quién atacó a la retaguardia franca? Los textos latinos los llaman *wascones* y los distinguen claramente de los *nabarros* (sic) que tenían Pamplona por capital. Se ha creído que los que atacaron la columna franca y mataron a Rolando y sus compañeros eran vascos de los Pirineos, gente de la montaña; pero, ante esta opinión tan generalizada entre los historiadores modernos, Abadal, recordando que la palabra *wascones* en los textos latinos de la época puede significar tanto «vascos» como «gascones», se inclina por considerar autores a estos últimos, los habitantes de Gascuña, la Wasconia francesa. No se trata de una simple conjetura sino de una argumentación basada en datos históricos seguros. Efectivamente, Gascuña había sido anexionada al reino franco después de feroces luchas, y, en tiempos de Pipino, era una región rebelde e insumisa. El mismo Carlomagno, en 769, se había visto obligado a sofocar una rebelión aquitana y había obligado a someterse al príncipe Lupo de Gascuña. A la vuelta de la expedición de Zaragoza y durante una breve estancia en Chasseneuil (la batalla tuvo lugar el 15 de agosto y el 24 de septiembre ya encontramos a Carlos en Heristal, en Bélgica; es decir, que recorrió mil doscientos kilómetros en seis semanas) Carlos tomó medidas drásticas en relación con Gascuña como nos cuenta el Astrónomo Lemosín, historiador del cual hablaremos más adelante. Carlos destituyó a todos los caudillos de Aquitania y los sustituyó por otros «cuya prudencia y fuerza están a salvo de todo engaño y de toda violencia»; esto significa que los jefes destituidos se habían dejado engañar o asustar, cosa que sólo se explica si habían sido incapaces de prever las intrigas de los aquitanos o los gascones rebeldes, como Loup y los suyos. Todas estas destituciones tan precipitadas sólo se explican si el desastre de la retaguardia del ejército real fue causado por los gascones, ya que, si los responsables hubieran sido los vascos de los Pirineos, los grandes señores aquitanos no habrían sido culpables de ninguna falta ni hubieran incurrido en ninguna responsabilidad. El desastre sufrido por Carlos en los desfiladeros de los Pirineos, tras el inútil asedio de Zaragoza y su expedición fallida en España, no es un hecho insignificante.[8]

8. Bédier sostiene la insignificancia histórica de la batalla librada en 778: «Para quien considera, desde la perspectiva de los años, el conjunto de los hechos, ¿qué es, después de todo, este combate de la retaguardia franca del año 778? Una anécdota insignificante» (*Comment.*, pág. 6). En cambio, Fawtier demuestra que constituyó un verdadero desastre.

Se trata, evidentemente, de uno de los momentos más críticos de su reinado: su poder flaquea en el sur y se agrieta en el norte con la revuelta sajona. Los historiadores francos contemporáneos disimularon la gravedad de la derrota y, no pudiendo silenciarla, se limitaron a dar de ella una «versión oficial». Lo cierto es que el rey había movilizado grandes contingentes militares, los había conducido a tierras lejanas y desconocidas, donde permanecieron tres meses sin conseguir ningún resultado duradero, se había retirado precipitadamente y sufrió la derrota de la retaguardia. En esta acción, perdió un gran número de hombres, entre los cuales al menos tres grandes señores de elevado rango. Según los *Annales Regni Francorum*, de principios del siglo IX, falsamente atribuidos a Eginhardo, «murieron en el combate la mayor parte de los hombres de la corte a los que el rey había confiado el mando del ejército» (*in hoc certamine plerique aulicorum, quos rex copiis praefecerat, interfecti sunt*).

La desgraciada expedición de Carlos a Zaragoza, donde el rey franco se aventuró en calidad de aliado de ciertos príncipes sarracenos del norte de España, se adornó rápidamente con la idea de que se trataba de una expedición cristiana contra los musulmanes, es decir, una especie de precruzada. También sobre este punto, Abadal ha puesto en evidencia textos bien significativos que se habían ignorado. Cuando iba a iniciar su campaña de Zaragoza, Carlos escribió una carta al papa Adriano I para justificar su expedición. Desgraciadamente esta carta se ha perdido pero conservamos la respuesta del papa, fechada en el mes de mayo de 778, es decir, cuando la expedición estaba ya en marcha. El papa contesta a Carlos que se alegra «de verle oponerse a los agarenos, que rogará para que Dios le conceda una victoria y un retorno venturoso y para que un ángel del Todopoderoso guíe su marcha». Vemos, pues, esbozarse una alteración de la verdad ya antes de la derrota del ejército franco, que en realidad había cruzado los Pirineos en calidad de aliado de una facción de los musulmanes y cuya retaguardia fue diezmada por los vascos o los gascones (que viene a ser lo mismo) y no por los sarracenos que sólo dieron un golpe de mano para rescatar a al-Arabí. Esta ligera alteración de la verdad se creció con el tiempo, incluso en el espíritu o en la política del propio Carlomagno. En 781, con motivo de una campaña de Abd al-Rahman en la región prepirenaica, de Navarra a Cerdaña, una legión de *hispani* se refugió en Septimania, entre ellos el famoso Teodulfo que más tarde fue obis-

po de Orleans. Carlos los acogió con benevolencia y declara en un capitulario que han huido «del muy cruel yugo de los sarracenos», idea que sin duda es políticamente hábil pero falsa, porque los musulmanes españoles se comportaban con una total tolerancia racial y religiosa. Estos *hispani* emigrados fueron, probablemente, los que más contribuyeron a crear este ambiente y a convencer a Carlomagno de que le correspondía «con la ayuda divina, defender la Iglesia de Cristo, con la fuerza de las armas en cualquier lugar». En 794, en el transcurso de un concilio en Frankfurt, Carlos escribió a Elipando, arzobispo de Toledo, y a los otros presbíteros de las iglesias de España, diciéndoles que se acordaba de ellos antes de que cayeran en la herejía adopcionista «con la voluntad de liberaros de vuestra servitud temporal, gracias a la ayuda de Dios y según la oportunidad de las circunstancias». Esta actitud se manifiesta, especialmente en relación con la expedición de 778, en los *Annales Mettenses*, de principios del siglo IX, donde leemos: «*Rex Carolus motus precibus, immo querelis Christianorum qui erant in Hispania sub iugo sevissimorum sarracenorum, exercitum in Hispaniam duxit*». En el mismo sentido se expresa, hacia 840, el autor de la *Vita Hludovici*, a quien solemos llamar el Astrónomo Lemosín, cuando explica que Carlos «decidió ir a España para socorrer, con ayuda de Cristo, a la Iglesia que sufría bajo el yugo cruel de los sarracenos». La derrota de los Pirineos se ha deformado ya sesenta años después de que hubiera tenido lugar, y los nombres de los que murieron son ya conocidos por todos, como se manifiesta en las palabras del Astrónomo Lemosín: «Cuando las empresas de España estuvieron concluidas, tras un afortunado viaje de regreso, sobrevino un revés: los hombres de la retaguardia real fueron aniquilados en la montaña. Sus nombres son tan conocidos que me abstengo de repetirlos» (*Quorum, quia vulgata sunt, nomina dicere supersedi*).

Entre estos nombres, Eginhardo nos da uno de importancia capital en la historia de la literatura europea: *Hruodlandus*, nuestro Roldán. Nos dice, además, que era prefecto de la marca de Bretaña, un cargo elevado en la organización carolingia. Históricamente poco más sabemos de este personaje; el nombre de *Rodlan* aparece en monedas de Carlomagno acuñadas antes de 781, lo que nos demuestra que fue una personalidad importante; y, entre los *fideles* palatinos designados para juzgar un litigio entre el abad Gunderland y el *rhingrave* Heimeric, visto en el palacio de Heristal hacia

772-773, figura *Rothlandus*.[9] Todo esto es suficiente para confirmar que el héroe del cantar de gesta existió realmente, que ocupó un lugar destacado en la corte de Carlos y que murió en el transcurso del desastre del 15 de agosto de 778.

2. LA VERSIÓN POÉTICA DEL HECHO HISTÓRICO

Se acostumbra a leer la *Chanson de Roland* o a informarnos de su contenido antes de conocer los datos históricos y ciertos que poseemos sobre lo ocurrido el 15 de agosto de 778. Aunque éstos son escasos e insuficientes para saciar nuestra curiosidad, bastan para hacernos sospechar que, entre la realidad y la versión ofrecida por el más bello de los cantares de gesta franceses, hay importantes diferencias. En primer lugar, la batalla de Roncesvalles nos aparece rodeada de numerosos incidentes ficticios, exagerados y deformados para conseguir una arquitectura artística y convertir el combate en el resultado de un conflicto humano. La versión poética de la batalla de Roncesvalles no podía atribuir la derrota de los franceses a la situación estratégica de los ejércitos contendientes, ni al pesado armamento de los francos frente a la ligereza de sus enemigos. Esto son excusas de parte oficial de guerra, muy alejadas del heroísmo. La derrota de los desfiladeros pirenaicos ha tenido que adornarse para no empañar la gloria de Carlomagno y ha tenido que organizarse una trama para que el relato no fuera insulso. Ha sido necesario crear un héroe y un traidor y ponerlos cara a cara: el traidor hará posible el desastre militar sin perjuicio para el honor y el valor de los francos; el héroe morirá en un combate contra los sarracenos; la muerte del héroe y la traición tendrán, en contrapartida, una gran victoria de los cristianos contra los infieles y el justo castigo y condena de quien tramó la felonía.

De los tres grandes señores que, según testimonio de Eginhardo, cayeron en la batalla de Roncesvalles, Roldán había adquirido una popularidad singular por razones que se nos escapan. En la *Chanson*, Roldán se nos presenta como sobrino de Carlomagno, cosa que no está documentada

9. Véase Ph. Lauer, «Les plus anciennes mentions de Roland», *Romania*, LXVIII, 1944-1945, págs. 381-385.

históricamente, y como hijastro de un personaje fabuloso, Ganelón,[10] el traidor. El parentesco entre estos tres personajes se da, en el cantar, como cosa ya conocida por el auditorio, pero en el verso 312 nos enteramos de que la esposa de Ganelón es hermana de Carlomagno, lo cual supone que Roldán es hijo de un anterior matrimonio de aquella dama. De la única hermana de Carlomagno de quien tenemos noticia, Gisla, sólo se sabe que, desde su infancia, fue dedicada a la vida religiosa, lo que hace creer que el parentesco que acepta la *Chanson* es totalmente arbitrario desde el punto de vista histórico. Pero, en cambio, ofrece grandes posibilidades novelescas: el desastre de Roncesvalles se deberá al odio que Ganelón siente por su hijastro.[11]

Al lado de las tres figuras principales, aparecen en la *Chanson* otros personajes tratados con mayor o menor interés. Oliveros (*Oliver*), el buen amigo de Roldán, es una figura que carece de base histórica, así como la de su hermana Alda. El arzobispo Turpín, de Reims, que muere en Roncesvalles, existió realmente (se llamaba *Turpinus* o *Tylpinus*) pero acabó sus días apaciblemente al frente de su diócesis, entre 789 y 794, o sea, más de diez años después del desastre. Otros nobles guerreros que figuran igualmente en el cantar, aunque corresponden a personajes reales, es un anacronismo situarlos en Roncesvalles: Ogier había muerto ya en el momento de la batalla, Girart de Roussillon (es decir, Girart, conde de Viena del Delfinado),

10. El nombre de Ganelón parece inspirado por el de un cierto Wanilo, que traicionó a Carlos el Calvo en el año 859, es decir tres cuartos de siglo después de la batalla de Roncesvalles. Hablaremos más adelante de este personaje.

11. La personalidad del padre de Roldán es un misterio. Según los cantares tardíos, fue Milón de Angers, que se casó con Berta, hermana de Carlomagno, después de vivir unos amores novelescos. En la primera rama de la *Karlamagnús saga* escandinava (que recoge tradiciones francesas, algunas perdidas en su redacción original), en el *Ronsasvals* provenzal, en el *Tristan de Nanteuil* y otros textos tardíos se explica que Roldán fue hijo incestuoso de Carlomagno y su hermana (véase G. Paris, *Histoire poétique...*, págs. 378-382). Es posible que esta tradición ya existiera cuando se escribió la *Chanson de Roland* y que hubiese repugnado a su autor, el cual hace mención de cierta relación entre San Gil y la batalla de Roncesvalles, y es precisamente San Gil, según antiguos textos hagiográficos y legendarios, quien recuerda a Carlomagno un enorme pecado que cometió (véase B. de Gaiffier, «La légende de Charlemagne: le péché de l'Empereur et son pardon», *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, I, 1955, págs. 490-503).

Ricardo de Normandía y Godofredo de Anjou, en cambio, vivieron en los siglos IX y X.

En el aspecto geográfico, reina la más grande fantasía. Zaragoza, punto tan importante en la acción del poema, se encuentra en una montaña y en poco tiempo llegan a ella los mensajeros que estaban en Córdoba. Los numerosos topónimos españoles y orientales que aparecen en la *Chanson* no pueden localizarse con precisión; todos los esfuerzos que ha hecho la crítica, y que continúa haciendo, para identificarlos sólo han llegado a opiniones contradictorias, fruto de teorías preconcebidas. La geografía del cantar contiene una ínfima parte de verdad y una gran parte de fantasía; el autor parece distribuir a su antojo nombres de lugar, recogidos de tradiciones que no puede localizar y que debían ser vagamente conocidas por su público. Es posible que prefiriera la sonoridad de un nombre ficticio, por él inventado o desfigurado, a la realidad de un topónimo existente.

Carlomagno, en 778, aún no había llegado a la cuarentena. En la *Chanson* es un viejo de largas barbas blancas, que tiene más de doscientos años, y que, como Josué, detiene el curso del sol para poner término a una batalla. Evidentemente el poeta que dio forma artística a la leyenda conservada por el texto más antiguo, el del manuscrito de Oxford, sabía que todo esto era falso; incluso es muy posible que conociera la figura histórica y verdadera del emperador que nos ofrece la *Vita Karoli* de Eginhardo. Afirma incluso que Carlos conquistó toda España, menos Zaragoza, afirmación totalmente arbitraria.

Nos hallamos, pues, frente a una versión poética y fabulosa de un hecho histórico, versión que supone una actitud clara y consciente por parte de un escritor. No podemos reprocharle ignorancia ni mendacidad, ya que compone su obra sobre elementos legendarios y crea poéticamente. El autor de la *Chanson de Roland* no se puede asimilar al del *Cantar del Cid*, escrito unos cuarenta años después de la muerte del héroe, basado en hechos recientes y perfectamente conocidos por el auditorio a que va destinado y localizado en un paisaje que el autor recorrió personalmente. Al tratar acontecimientos próximos, como en el caso del cantar castellano, el poeta no puede novelizar, pues esto sorprendería al público, y ni siquiera es fácil que tuviera ocasión de hacerlo. En cambio, al tomar como tema hechos ocurridos tres siglos antes, como en la *Chanson* francesa, es posible adoptar

una actitud novelística, y, precisamente, uno de los motivos por los cuales los poetas franceses de los siglos XII y XIII continuaron tratando temas del siglo VIII es porque la distancia en el tiempo da margen a la deformación y a la fantasía. El *Cid* y el *Roland* son dos epopeyas muy diferentes, producto de dos concepciones distintas del arte; el primero pudo prosificarse e incorporarse como fuente histórica en crónicas posteriores; el segundo prefigura los libros de caballerías. Hay que notar, además, que los «moros» que aparecen en el *Cantar del Cid* son retratados con naturalidad y, aunque algunos de ellos no estén documentados históricamente, llevan nombres adecuados y revelan un enemigo que el público castellano, al que va dirigido el poema, conoce perfectamente y con el que tiene familiaridad. Los «sarracenos» de la *Chanson de Roland* y, en general, los de toda la epopeya francesa, son personajes pintorescos y arbitrarios, que profesan un singular paganismo politeísta mezclado con reminiscencias de la mitología clásica y que llevan nombres fabulosos, a menudo burlescos; todo esto nos revela que el público a quien iba destinada la gesta tenía sólo una vaga y muy lejana idea de lo que era un mahometano y probablemente no había visto jamás ninguno.

Uno de los puntos fundamentales de la historia de las gestas francesas consiste en determinar dónde empieza y dónde acaba la invención en la *Chanson de Roland*; en otros términos, ¿qué es lo que el poeta que compuso el cantar recogió de la tradición o de obras escritas anteriormente y qué es lo que él imaginó el primero? Sobre este problema nos vamos a extender largamente y ello nos dará ocasión para exponer las diversas teorías que se han formulado sobre la génesis de la epopeya, pero, antes, vamos a dejar desbrozado el camino intentando llegar a unas primeras conclusiones a base, únicamente, de interrogar al mismo poeta, o sea, extrayendo todas las informaciones posibles que nos ofrece el texto de la *Chanson de Roland*, según la versión más antigua, la del manuscrito de Oxford.

El autor del cantar se refiere a determinadas tradiciones sobre los héroes de Roncesvalles. Son las siguientes:

La tumba de Roldán en Blaya. Está probado históricamente que el cuerpo del senescal Eggihardo, muerto durante el combate tal como nos relata la *Vita Karoli*, fue, después del desastre de Roncesvalles, trasladado a una iglesia dedicada a San Vicente, en Dax o en Bayona; lo atestigua su epitafio, que se ha conservado. No es una hipótesis temeraria suponer que lo

mismo que se hizo con el cuerpo de Eggihardo se hiciera con los de Anselmo y Roldán, los otros dos grandes señores caídos en esta batalla. Nos interesa sólo la suerte de los despojos de este último. ¿Dónde fue enterrado Roldán? La *Chanson* responde claramente a esta pregunta. En los versos 3.675-3.694 el autor del poema explica que Carlomagno, habiendo vencido definitivamente a los sarracenos y de regreso a su capital, Aquisgrán, se detuvo en la ciudad de Blaya, que está situada en la orilla derecha del estuario del Gironda, frente a Burdeos; allí hizo enterrar, en la iglesia de San Román, a Roldán, Oliveros y el arzobispo Turpín en tres sepulcros blancos. La basílica de Blaya, donde se conservan los restos de San Román, uno de los evangelizadores de las Galias, ya era famosa en el siglo VI. Sea o no cierto que Roldán fuera enterrado en Blaya (pues ahora nos interesa la tradición, no la verdad), el testimonio más antiguo que tenemos de esta creencia es, precisamente, la *Chanson de Roland* en los versos mencionados. Después de la composición de nuestro poema, Hugo de Fleury, en su *Historia ecclesiastica*, redactada en el año 1109, después de haber copiado la frase de Eginhardo que ya conocemos, y a continuación de los nombres de los tres magnates muertos en Roncesvalles, añade: «de ellos, Roldán fue transportado al castillo de Blaya, donde fue sepultado».[12]

De ello resulta que la tradición del sepulcro de Roldán en San Román de Blaya (tradición por cierto muy duradera, puesto que en 1526, Francisco I de Francia se hizo abrir la tumba del héroe al regresar de su cautiverio en Madrid) está documentada desde que existe la *Chanson*; no es inverosímil que Hugo de Fleury haya tomado su referencia del mismo poema. Entonces, ¿el autor de la *Chanson* estaba inventando una referencia geográfica tan precisa? Para responder a esta cuestión nos pueden iluminar las consideraciones que siguen.

El olifante de Roldán en Burdeos. En los versos de la *Chanson* que hemos citado, antes de mencionar el entierro de Roldán, Oliveros y Turpín en San Román de Blaya, se afirma que Carlomagno, al pasar por Burdeos, depositó bajo el altar de San Severino (*Saint-Seurin*) el olifante de Roldán, lleno de oro y de monedas. El olifante, o cuerno de guerra de Roldán, desempeña un papel capitalísimo en la gesta, papel digno de elevarlo a la cate-

12. Véase Bédier, *Lég. ép.*, III, pág. 349, nota 1.

goría de reliquia. Pero el autor de la *Chanson* continúa con un verso de un gran interés:

Li pelerin le veient ki là vunt*

En este pasaje el autor del poema deja a un lado su geografía novelesca y habla de ciudades y de santuarios que su auditorio conoce y ha podido visitar. El poeta no puede mentir afirmando que los peregrinos que van a este santuario, tan antiguo y venerado, de San Severino de Burdeos contemplan el olifante allí depositado. El olifante posiblemente no era el de Roldán, es muy posible que se trate de una pieza apócrifa, pero es evidente que cualquier visitante, contemporáneo de la redacción del cantar, podía contemplar la reliquia en aquella iglesia. Si el poeta hubiera inventado esta tradición, los juglares que recitaban su obra se hubieran expuesto constantemente a ser interrumpidos por alguien del público que los desmintiera. El público francés que escuchaba la *Chanson de Roland*, fuera el público aristocrático de los castillos o el plebeyo de la calle, podía oír sin protestar que Zaragoza está en una montaña, que Carlomagno había conquistado toda España por completo en siete años, y podía admitir sin reparos o con indiferencia la geografía novelesca española u oriental que maneja nuestro autor; pero no habría aceptado ni tolerado que se afirmara que el cuerpo de Roldán se encontraba en la iglesia de San Román de Blaya y su olifante en la de San Severino de Burdeos si no se hubiera tratado de una creencia bien establecida.

La *Guía de los peregrinos a Santiago*, redactada en la primera mitad del siglo XII (o sea, posterior a la *Chanson*) y de la cual trataremos seguidamente, menciona la veneración del olifante de Roldán en San Severino de Burdeos así como la existencia de su tumba en San Román de Blaya.

De los dos puntos considerados hasta ahora podemos sacar las conclusiones siguientes:

Antes de la redacción de la *Chanson*, tal como la leemos hoy en día, existía la tradición que supone la inhumación del cuerpo de Roldán en San Román de Blaya. Existía asimismo la tradición del olifante, el cuerno de gue-

* «Lo ven los peregrinos que allí van».

rra, que se podía admirar en San Severino de Burdeos. Esta constatación es importante porque nos obliga a creer que este olifante era famoso por su papel en la batalla de Roncesvalles, elemento capital en la trama del poema (si Roldán hubiera tañido a tiempo el olifante y si no hubiera sido tan temerario, los franceses no hubieran sido derrotados en Roncesvalles). Existía también la tradición según la cual el arzobispo Turpín de Reims, personaje histórico que en realidad murió apaciblemente diez años después de Roncesvalles, cayó en la batalla (y aquí hemos cazado un anacronismo, un verdadero error de la tradición). Finalmente, la tradición había incorporado al recuerdo de Roncesvalles el personaje de Oliveros, que parece ser una invención pura.

Hasta aquí los elementos más seguros de la prehistoria legendaria de la *Chanson de Roland*, sea cual fuere la fecha de su redacción, puesto que los deducimos de las claras y patentes afirmaciones contenidas en el poema.

Siguiendo por este camino, la *Chanson de Roland* nos ofrece otro elemento precioso, que nos permite señalar una posible fuente escrita utilizada por el autor. Éste hace siete referencias a un texto anterior que trata el mismo argumento que él va versificando.

1. En el verso 3.181, el emir sarraceno Baligant dice a propósito de Carlomagno que «en plusurs gestes de lui sunt granz honurs» («en muchas gestas se cuentan de él grandes honores»).

2. En el verso 3.742 el autor afirma que «il est escrit en l'ancïene geste» («está escrito en la antigua gesta») que Carlos envió a buscar jueces para instruir el proceso de Ganelón.

3. En los versos 1.684-1.685 el autor afirma asimismo que «il est escrit es cartres e es brefs, ço dit la Geste» («está escrito en cartas y documentos, esto dice la Gesta») que Roldán, Oliveros y Turpín habían muerto más de cuatro mil sarracenos en la batalla contra Marsil.

4. En el verso 1.443 dice Turpín que «il est escrit en la Geste Francor» («está escrito en la *Geste Francor*») que Carlomagno tiene buenos vasallos o que Carlomagno es muy valiente (según interpretemos el verso que sigue).

5. En el verso 3.262 dice el autor que «Geste Francor .xxx. escheles i numbrent» («la *Geste Francor* enumera treinta escuadrones») del emir Baligant.

Llegados a este punto y antes de pasar a las dos últimas referencias, conviene examinar las que hemos visto hasta ahora. El autor cita una fuente escrita «il est escrit», con el título en latín de *Gesta Francorum*, título que no tiene que sorprendernos puesto que el *Liber Historiae Francorum*, redactado en 727, se titula asimismo *Gesta regum Francorum*, título adoptado después por los primeros historiadores de las cruzadas, como el anónimo que, hacia 1100, redactó las *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitarum*, o Fourcher de Chartres, quien, hacia 1105, redactó las *Gesta Francorum Ierusalem peregrinatium*. En el momento de escribirse la *Chanson* esta gesta ya es considerada antigua («l'ancïene geste»). Esta *Geste* era una especie de crónica que, en ocasiones, aducía la autoridad de documentos y diplomas («cartres e brefs»). Esta *Gesta* es una de las muchas que narran hechos del reinado de Carlomagno («en plusurs gestes...»). Las referencias del autor nos permiten concluir que esta *Geste Francor* o *Gesta Francorum* trataba de la batalla de Roncesvalles (referencia 3), del episodio de Ganelón, su traición y su juicio (referencia 2), del episodio del emir Baligant (referencia 5) y de la intervención del arzobispo Turpín en la batalla de Roncesvalles, como veremos en la referencia 6. No hay pues duda de que este texto preexistente que cita el autor de la *Chanson* contenía los principales elementos novelescos y contrarios a la verdad histórica que encontramos en el poema: el desastre de Roncesvalles se debía a la traición de Ganelón, y Carlomagno vengaba la derrota luchando contra las fuerzas del emir Baligant y castigaba la felonía haciendo juzgar al caballero cristiano que le había traicionado.

Veamos otra de las referencias que hace el autor de la *Chanson* a esta enigmática gesta:

6. En la *laisse* CLV de nuestro poema, se explica que, poco antes de su muerte en Roncesvalles, el arzobispo Turpín, ya gravemente herido, se levantó, dio más de mil golpes de espada e hizo gran estrago entre los sarracenos. Su valor fue tal —sigue afirmando el autor de la *Chanson*— que el día siguiente, cuando Carlomagno llegó al escenario del combate, declaró que Turpín no había perdonado a nadie, ya que encontró, alrededor de su cuerpo, a cuatrocientos sarracenos, muertos o heridos. Y, a continuación, lo confirma con la siguiente referencia:

Ço dit la Geste e cil ki el camp fut:
li ber Gilie, per qui Deus fait vertuz,
e fist la chartre el muster de Loüm.
Ki tant ne set ne l'ad prod entendut.*

Apresurémonos a recordar que San Gil, ermitaño de Provenza, vivió doscientos años antes de la batalla de Roncesvalles, pero una cierta *Vita Sancti Egidii*, escrita a finales del siglo x o a principios del siguiente, lo hace contemporáneo de Carlomagno.[13] Las redacciones y versiones posteriores de nuestro cantar repiten este pasaje con pocas variantes, de poco interés: entre ellas, una traducción alemana de 1250 dice que un ángel llevó a San Gil, que vivía en Provenza, a contemplar la batalla de Roncesvalles y le ordenó de hacer un relato sobre ella, ya que, como se pregunta con lógica perogrullesca el autor de la traducción alemana, ¿cómo podríamos saber lo que había acontecido en Roncesvalles si murieron todos los que participaron en la batalla?[14]

La interpretación de los cuatro versos que hemos transcrito tiene que ser la siguiente: la *Geste* dice que San Gil, que se encontraba presente en la batalla (que asistió a ella milagrosamente), escribió sobre ella un cierto documento (*chartre*) en el monasterio de Laón. El autor de la *Chanson* no afirma que él haya visto personalmente el «documento» de San Gil y menos aún que el santo sea el autor de la *Geste*, como creen algunos críticos. Gracias a la referencia número 3, sabemos que la *Geste* basaba sus afirmaciones en el testimonio de *chartres e brefs*; así pues, una de las *chartres*, uno de estos documentos que la *Geste* aduce a veces, es la que San Gil escribió en el monasterio de Laón. No se pueden, pues, suscribir las siguientes conclusiones de Bédier: «Existió un libro, sin duda escrito en latín, que relataba la guerra de España, cuyo autor pretendía ser San Gil. Esta crónica del seudo San Gil, anterior a la crónica del seudo Turpín, fue conocida por el autor de la *Chanson de Roland*».[15]

* «Esto dice la Gesta y aquel que se encontraba en el campo; el barón San Gil, por quien Dios hace milagros, hizo sobre ello la carta en el monasterio de Laón. Quien no sabe esto, no lo ha entendido bastante».

13. Bédier, *Lég. ép.*, III, pág. 356

14. Bédier, *Comment.*, págs. 26-27.

15. Bédier, *Comment.*, pág. 27. P. Aebischer, *Textes norrois et littérature française du Moyen-Âge*, Ginebra-Lille, 1954, pág. 41, propone una interpretación que, aun siendo di-

Todos los datos nos permiten, en principio, llegar a la conclusión siguiente: el autor de la *Chanson de Roland* disponía, como fuente para una gran parte de su poema, o al menos para los episodios novelescos fundamentales, de una crónica llamada *Gesta Francorum*, que, en su tiempo, se consideraba ya como antigua, pero que no se remontaba de ningún modo a la época carolingia, puesto que admitía las ficciones de Ganelón y Baligant, hacía morir a Turpín en Roncesvalles y consideraba a San Gil contemporáneo de Carlomagno; todo esto nos impide hacerla anterior al fin del siglo x, como mínimo. La *Geste* habría hecho numerosas referencias a documentos, algunas falsas, con cierta tendencia a la exageración —los cuatro mil sarracenos muertos por tres franceses— y habría enumerado prolijamente los escuadrones de los ficticios ejércitos de Baligant (recuérdese la referencia número 5). Esto nos demuestra otra vez cómo son de arriesgadas las tentativas de aquellos que buscan en los topónimos de los cantares de gesta una realidad geográfica del siglo xi o xii, puesto que se trata, probablemente, de listas de topónimos que se hallaban en la *Gesta Francorum*, o desfigurados por ella.

Pero ¿hasta qué punto el autor de la *Chanson de Roland* sigue a la *Gesta*? ¿Cómo actúa nuestro poeta frente al hipotético modelo latino que va siguiendo? Él mismo nos da la respuesta: lo *declina* (*declinet*), es decir, lo «amplifica poéticamente». Y con esto pasamos a la última referencia a la *Geste*.

7. El último verso de la *Chanson de Roland* anuncia: «Ci falt la geste que Turoldus declinet», cuya traducción literal, «Aquí acaba la gesta que Turoldus declina», es tan enigmática como el texto original.

---

ferente de la mía, llega, por lo que aquí nos interesa, a la misma conclusión. Aebischer interpreta así: «Es lo que dice la *Geste*, y quien estuvo en el campo de batalla, el barón San Gil, por quien Dios hace milagros [hoy] e hizo [cuando vivía] el documento en la iglesia de Laon». Así, el autor de la *charte* sería el mismo Dios, y esto haría alusión a un tema de la leyenda de San Gil y del pecado de Carlomagno al que ya nos hemos referido en una nota anterior. Pero, aun si admitimos la interpretación de Aebischer, el autor de la *Chanson de Roland* no afirma haber visto la carta —sea su autor Dios o San Gil— sino que la *Gesta* corrobora su versión.

Trataremos más adelante de Turoldus. Pocos versos han sido tan discutidos como este último de la *Chanson de Roland* que cuenta con una bibliografía más abundante que muchos cantares de gesta enteros.[16] Consideremos en primer lugar la interpretación formulada por L. Olschki en 1935 a partir de un estudio atento del significado del verbo *decliner*.[17] Quintiliano distingue entre la *oratio recta*, es decir, la expresión simple y natural, y la *oratio declinata*, que se presenta como forma de expresión artística; se puede concluir que *declinatio* significaba «amplificación formal de un relato sin alterar su sustancia». En los textos retóricos en uso en la época en la que se escribió la *Chanson de Roland*, se hallan ejemplos de *declinatio* en este sentido. Así pues, Olschki propone la interpretación siguiente de nuestro verso: «Aquí acaba la gesta que Turoldus parafrasea o amplifica poéticamente», o, con más rigor, «que Turoldus transporta de la *oratio recta* a la *oratio declinata*». Esta interpretación fue aceptada por E. R. Curtius[18] y M. Delbouille, entre otros; este último explica: «Así pues, lo que Turoldus *declinet*, lo que él expone, es el contenido de la *Chanson*, la historia de Roldán, Oliveros, Ganelón, Carlomagno y Baligant, la tragedia que sirve de tema a su poema, una historia que ha determinado las dimensiones del cantar, una historia sin duda anterior a la *Chanson* [...] Este verso 4.002, Turoldus lo ha escrito en tercera persona, según el uso corriente, previendo que sería recitado al público por los juglares, quienes anunciarían así, con el fin de la historia y del poema, el término de su recitación cantada: ¡Aquí finaliza la historia que Turoldus explica en su poema!».[19]

Pero, ante el verso final del cantar hay otro punto de vista, ya explicitado por L. Gautier con estas palabras: «Esta palabra [*geste*] no significa "un poema". Aparece cuatro veces en el cantar y el poeta habla de ella siempre como de un documento histórico que debió consultar y cuya autoridad in-

16. Véanse en Monteverdi, *L'epopea francese*, págs. 84-87, las principales interpretaciones de este verso.

17. L. Olschki, «Ci falt la geste...», *Archivum Romanicum*, XIX, 1935, págs. 425-431. Antes, F. Schürr, *Das altfranzösische Epos*, pág. 93, había interpretado *decliner* con el sentido de «traducir». Para la expresión *Ci falt*, véase R. S. Loomis, *Romania*, LXXII, 1951, págs. 371-373.

18. *Zeitschirft für romanische Philologie*, LVIII, 1938, pág. 231.

19. Delbouille, *Sur la genèse...*, págs. 92-93.

voca al mismo nivel que la de las *chartres e brefs*. Este documento era, quizá, un cantar antiguo o bien alguna crónica, más o menos tradicional y escrita a partir de un poema anterior. Entonces, Turoldus sería autor de esta *geste* y no de nuestro cantar».[20] Poco después Pio Rajna suponía que Turoldus no era ni el autor ni el redactor ni el copista ni el recitador del cantar, sería más bien el autor de la crónica latina que le sirve de inspiración; en este mismo sentido, unos años más tarde, Herbert K. Stone, discutiendo la interpretación de Olschki, mantenía que *declinet* significa simplemente «narrar».[21] Bédier, con mucha prudencia, también se inclinaba por la hipótesis de Gautier: «... lo que el poeta [...] llama la *geste*, simplemente, o la *Geste Francor*, o la *ancienne geste* no es su propia obra; es la obra de otro, un escrito histórico o pretendidamente histórico, una *Chronique*, que aduce, seriamente o como juego, como una de sus fuentes. Hay que creer que en el último verso del poema da a la palabra el mismo significado; si se admite esto, Turoldus no es el poeta, es el otro, su modelo».[22] En último lugar, W. A. Nitze ha afirmado recientemente que Turoldus no fue el autor de la versión de la *Chanson de Roland* conservada en el manuscrito de Oxford sino de una antecesora, una obra breve escrita seguramente en latín.[23]

Pero, sea Turoldus el autor de la *Chanson de Roland* bajo la forma en que se nos ha transmitido por el manuscrito de Oxford —tal como creo— o sea el autor de una de sus fuentes latinas, lo cierto es que el verso 4.002 apoya lo que acabamos de exponer, es decir, que antes de la *Chanson de Roland* existió un texto, la *Gesta Francorum*, que narraba la materia legendaria que vemos aparecer en el cantar francés.

Lo que hemos dicho supone que otorgamos al autor de la *Chanson* completa veracidad cuando hace referencias a la *Geste Francor*. Se podría objetar que nos hallamos ante una ficción, y que la gesta es un artificio literario, frecuente en los autores medievales que intentan apoyar sus afirmaciones

20. *Les Épopées Fr.*, III, pág. 497.

21. P. Rajna, en *Romania*, XIV, 1885, pág. 405, y H. K. Stone en *Modern Philology*, XXXIII, 1936, págs. 337-350.

22. *Comment.*, pág. 35.

23. W. A. Nitze, «Turoldus, author of the Roland?», *Modern Language Notes*, 1954, págs. 88-92.

en la autoridad de unos libros puramente imaginados, recurso tan graciosamente satirizado en el Cide Hamete Benengeli del *Quijote*.[24] El tenor de las siete citas que hemos examinado nos haría caer en un exagerado hipercriticismo si les negáramos toda autoridad. Nada se opone a que otorguemos sinceridad al poeta, como tampoco cabe regateársela al autor del cantar de *Gormont e Isembart*, una de las más antiguas epopeyas francesas, cuando hace referencia a la *Geste de Seint Denise* o a la *Geste a Seint Richier*. Precisamente, el recurso literario consistente en fingir fuentes inexistentes no se explica si no es por imitación o remedo de poemas más antiguos que citaran fuentes auténticas, y tanto el *Roland* como el *Gormont* entran en esta categoría.

En resumen: se puede admitir sin demasiado atrevimiento que la *Chanson de Roland* supone la existencia de leyendas sobre los héroes de Roncesvalles, leyendas conservadas en Blaya y Burdeos, y de un texto novelesco en latín, titulado *Gesta Francorum*.[25] Se llega a estas conclusiones sobre la base del examen desapasionado de la *Chanson*, gracias a la inter-

24. R. M. Ruggieri, *Il processo di Gano nella Chanson de Roland*, Florencia, 1936, págs. 137-139, se fija en particular en nuestra referencia 2 («l'ancïene geste», verso 3.742) donde cree ver una alusión a un poema anterior sobre el proceso a Ganelón, que habría servido de base para los últimos episodios de la *Chanson*. Las otras menciones de la *Geste* (excluyendo la del último verso) se referirían a una «hipotética historia adecuada para dar crédito a las afirmaciones demasiado atrevidas, como el número de muertos en Roncesvalles o el de las escuadras de Baligant». Me parece evidente que las tres referencias (la 3, la 5 y la 6) pueden ser debidas al deseo de sustentar en una autoridad unas afirmaciones exageradas; pero éste no puede ser el caso para las otras menciones a la *Geste Francor* y, particularmente, para la 4 (Carlomagno tiene buenos vasallos). No creo que se pueda aceptar de ver la referencia 2 («l'ancïene geste») como una fuente distinta de la que se cita en las otras menciones; en primer lugar, porque, si fuera así, deberíamos esperar un nombre distinto (por ejemplo *estoire*) para distinguir una fuente de la otra, y además porque el poeta trata de un texto que su público ya conoce (en caso contrario hubiera sido más lógico escribir «une ancïene geste»); precisamente, cuando la *geste* aparece citada por primera vez, se cita el título con gran precisión «il est escrit en la Geste Francor» (verso 1.443): el público sabe, desde este momento y para siempre, que la *geste* es la *Geste Francor*.

25. Según la hipótesis de J. Saroïhandy, «La légende de Roncevaux», *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, 1925, pág. 274, nota 6, la *geste* que Turoldus *declinet* sería una *Geste* de Roldán escrita en latín, en prosa o en verso, por el obispo de Pamplona, Pedro de Anduque (1082-1104), de donde podría estar tomado el *Epitaphium supra Roldanum* que se encuentra en el capítulo XXIV del seudo Turpín. Todo esto es muy problemático.

pretación, que no deja lugar a la fantasía, de afirmaciones precisas hechas por el poeta. Como veremos más adelante, nada se opone a estas primeras conclusiones, aunque el elemento legendario, refundido y artísticamente ampliado en el cantar, sea mucho mayor que el que hemos señalado hasta aquí y que se documente en épocas mucho más remotas de lo que por ahora podemos sospechar.

3. TEORÍAS SOBRE LA TRANSMISIÓN DE LOS ELEMENTOS DE LA LEYENDA

Desde la batalla de Roncesvalles y hasta la redacción del texto de la *Chanson de Roland* más antiguo de los que poseemos, median tres siglos más o menos. El problema esencial y que más ha preocupado a la crítica literaria desde 1830 es explicar por qué a finales del siglo XI o principios del XII existen cantares de gesta como el nuestro, cuya acción transcurre en tiempos de Carlomagno. Se trata del debatido problema de los orígenes de la epopeya románica, al que se han dado soluciones diversas, más o menos acertadas, más o menos brillantes, de acuerdo con las ideas dominantes de cada época (romanticismo, democracia, positivismo, evolucionismo de las ciencias naturales, etc.). Es imposible, en estas páginas, evitar de hacer un breve resumen de la historia de este aspecto de la crítica, que, a menudo, ha conducido a la aparición de obras maestras de la investigación románica.[26]

Las primeras concepciones orgánicas de teorías que pretendían explicar el origen de los cantares de gesta, y particularmente el de la *Chanson de*

26. La historia de los problemas de los orígenes de la épica francesa, particularmente de la *Chanson de Roland*, se encuentra en distintas obras. Véase sobre todo: Bédier, *Lég. ép.*, III, págs. 192-228; E. Hoepffner, «La Chanson de Roland: travaux récents», *Studi Medievali, N. S.*, VIII, 1935, págs. 1-16; A. Viscardi, *Posizione vecchie e nuove della storia letteraria romanza*, Milán, 1944; R. M. Ruggieri, *Epopea francese*, «Testi e manuali», Módena, 1939; y las lecciones de A. Monteverdi, *L'epopea francese*. Una sucinta exposición de los problemas rolandianos se encuentra en Ch. A. Knudson, «The problems of the Chanson de Roland», *Romance Philology*, IV, 1950, págs. 1-15. Por su carácter crítico y personal es de gran importancia el libro de I. Siciliano, *Les origines des chansons de geste*, trad. francesa de P. Antonetti, París, 1951 (la primera edición, *Le origini delle canzoni di gesta*, se publicó en Padua en 1940).

Roland, aparecen en pleno romanticismo y tras las conocidas obras de F. A. Wolf y de los hermanos Grimm sobre la génesis y formación de las epopeyas homéricas y germánica. En el momento en que se cree en el mito del pueblo creador, ingenuo, indocto y espontáneo, y en que se postula que la verdadera poesía es de creación colectiva, impersonal y anónima, es natural que estas ideas apriorísticas se apliquen a la epopeya francesa cuando, en la primera mitad del siglo XIX, los historiadores reparan en ella y se van descubriendo los manuscritos de los cantares de gesta franceses, entre ellos el de la *Chanson de Roland*, en 1834. Así, Claude Fauriel, en lecciones y trabajos que van de 1830 a 1836,[27] afirma que los cantares de gesta del siglo XII se relacionan con otras composiciones poéticas perdidas de principios del siglo IX. La epopeya francesa, tal como la conocemos y tal como ha llegado hasta nosotros, no es más que la consecuencia (*aboutissement*) de un trabajo poético iniciado tres, cuatro o cinco siglos antes y originado bajo la impresión directa del acontecimiento histórico. La batalla de Roncesvalles, en 778, habría producido determinado número de cantos populares breves, consagrado cada uno de ellos a un hecho histórico diferente, que se habrían transmitido en la memoria del pueblo, de generación en generación, sin escribirse, hasta que, tres siglos después, alguien los ordenó, los puso por escrito y les dio cohesión; de este proceso nació la *Chanson de Roland* tal como la conocemos. Fauriel definía toda la epopeya antigua como la reunión y la fusión, en un todo regular y completo, de cantos populares o nacionales más antiguos, compuestos aisladamente en diversos tiempos y por diversos autores, ya que, tras los primeros, producidos inmediatamente al acontecimiento histórico, la tradición seguía trabajando e introduciendo nuevos elementos.

Hacia 1835 empieza a darse el nombre de *cantilena* al hipotético poema épico-lírico nacido con el acontecimiento histórico y que luego, junto con otros del mismo tema, hubiera formado el cantar de gesta. Fue Gaston Paris, en su *Histoire poétique de Charlemagne*, publicada en 1865, quien, partiendo de las cantilenas, edificó una brillante teoría que hace unos treinta años fue objeto de injustificado descrédito y que hoy se impone cada vez

27. Fauriel desarrolló sus teorías en una obra póstuma: *Histoire de la poésie provençale*, París, 1846.

más como una concepción acertada, a la que vienen a dar la razón una serie de investigaciones modernas. Según Gaston Paris, las cantilenas eran breves cantos épico-líricos de forma rápida, brusca y concisa, nacidos con el acontecimiento histórico que narraban, a menudo compuestas por los mismos soldados que habían tomado parte en la acción. La clase guerrera se complacía en escucharlas en sus momentos de descanso; las hacía ejecutar cuando partía para el combate y las legaba a sus hijos como un tesoro poético que mantenía el recuerdo de trances históricos. Llegó un momento, en el siglo x, en que los juglares se dedicaron a reunir las diversas cantilenas sobre el mismo asunto conservadas por la tradición, a vincularlas ordenadamente a una trama argumental y a absorberlas en un poema extenso y completo que es el cantar de gesta. Así pues, cuando la producción de las cantilenas cesa, sigue la constitución de la epopeya, y toda esta labor es profundamente popular, anónima, y es realizada por gente indocta y sencilla.

Toda esta teoría era fruto de una magnífica intuición. Los argumentos en que se basaba no eran muchos, y poco costó negarles valor probatorio. Uno de ellos se hallaba en la literatura castellana, de la que hacía años que se conocían el *Cantar del Cid* y los romances dedicados al mismo personaje. Estos últimos eran considerados como auténticas cantilenas que, andando el tiempo, se fundieron en el *Cantar del Cid*. Aunque era evidente que los romances conservados tenían un carácter más moderno que el venerable poema, la dificultad se obviaba suponiendo que aquéllos eran una reelaboración de otros más primitivos, que fueron los que formaron la gesta. La teoría de las cantilenas encontró, pues, en la literatura castellana uno de los argumentos que parecían más evidentes. Otros dos argumentos los proporcionaron el llamado fragmento de La Haya (del que tratamos más adelante, págs. 165-169), cuya validez sigue en pie, y la «cantilena de San Farón». Se trata de ocho versos latinos copiados en la *Vita Sancti Faronis*, escrita por Hildegario, obispo de Meaux (muerto en el año 875), quien señala su aspecto rústico y dice que se cantaban coreados por mujeres que aplaudían.[28] Según Gaston Paris, la cantilena de San Farón es un precioso resto de los cantos épico-líricos que originaron la epopeya.

28. Antes de que Farón entrara en la vida eclesiástica, Bertold, rey de los sajones, envió una embajada insolente a Clotario II, rey de los francos. Éste, furioso, quiso matar a los

En el mismo año 1865 se publicaba el primer volumen de la obra de Léon Gautier, titulada *Les épopées françaises*, gran trabajo de conjunto sobre el tema, con un análisis de todos los cantares de gesta conocidos. El autor llega, por lo que se refiere a la génesis de la epopeya, a conclusiones muy parecidas a las de Gaston Paris. Con su vivacidad acostumbrada,

---

embajadores y los hizo encarcelar. Farón se introdujo en la cárcel y los convirtió al cristianismo, debido a lo cual les fue perdonada la vida ya que Farón declaró delante del rey que no eran sajones, sino cristianos. Luego, Clotario emprendió la guerra contra Bertold y lo derrotó. «Sobre esta victoria —dice el texto de la *Vita*— corría un canto popular en estilo rústico (*carmen publicum, iuxta rusticitatem*) en las bocas de casi todos, y las mujeres formaban danzas aplaudiendo

> De Chlotario est canere rege Francorum,
> qui ivit pugnare in gentem Saxonum:
> quam graviter provenisset missis Saxonum.
> si non fuisset inclytus Faro de gente Brugundionum

»("Cantemos a Clotario, rey de los francos, / que fue a luchar contra el pueblo sajón: / ¡qué terribles cosas les habrían sucedido a los embajadores sajones / si no hubiera sido por el ínclito Farón del pueblo de los Burgundios!").

»Y al final de este canto:

> Quando veniunt in terram [regis] Francorum,
> Faro ubi erat princeps, missi Saxonum,
> instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
> ne interficiantur a rege Francorum.

»("Cuando llegan a la tierra del [rey] de los francos, / donde Farón era príncipe, los embajadores sajones / por inspiración de Dios, atraviesan la ciudad de Meaux / para no ser ajusticiados por el rey de los francos").

»Con este rústico canto (*rustico carmine*) me ha placido demostrar cuán famoso era Farón ante todos». Ésta es la famosa cantilena de San Farón, en la que los románticos veían uno de los cantos épico-líricos que habrían producido la epopeya; muchos de estos críticos consideraban que los versos latinos eran una traducción de un original franco o francés. Ph-Aug. Becker lo reputaba una pura poesía de circunstancias, y Bédier, que le dedicó un largo estudio (*Lég. ép.*, IV, págs. 289-335), lo consideraba como una falsificación del propio Hildegario. F. Lot, en «Encore la cantilène de St. Faron», *Modern Philology*, XXXVIII, 1941,

Léon Gautier explica así el nacimiento de los cantares de gesta: «Estamos al final del siglo x. Dada la naturaleza de la canción popular, no es de extrañar que alguien tuviera la idea de juntar, en el cuerpo de un mismo poema, un cierto número de hechos consagrados al mismo héroe y que eran el tema de un cierto número de cantilenas. ¿Qué digo? Es una idea que debió de ocurrírseles a muchos al mismo tiempo. Sucedería con frecuencia que se pidiera a un cantante de buena voluntad que recitase todas las cantilenas que conociera sobre Ogier, o sobre Guillermo o sobre Roldán. Las recitaría *de suite* y dándoles sin duda un cierto orden. De aquí a la idea de componer un cantar de gesta, sólo hay un paso» (I, pág. 78). El libro de Gautier rezuma romanticismo en todas sus páginas y peca de cierta candidez. Su utilidad como obra de conjunto, no obstante, no ha sido superada.

Frente a estas concepciones románticas, era de esperar que se produjera una reacción, basada en criterios más rigurosos y en una sana limitación de la fantasía. Las teorías de Gaston Paris se amoldaban perfectamente a las ideas dominantes en su tiempo. Ello hizo que sus impugnadores llegaran a establecer, en la segunda década del siglo xx, que todo el edificio de la *Histoire poétique de Charlemagne* carecía de sólida base y era pura imaginación.

Pero hay que tener en cuenta que, entre los adversarios de los críticos románticos, la actitud más mesurada y científica se halla en Manuel Milá y Fontanals, nombre sospechosamente silenciado por quienes, años después, fueron los más furibundos enemigos de Gaston Paris. Milá adujo contra la teoría de las cantilenas numerosos argumentos de positivo valor, expuestos con una lógica irreprochable, como el referente a las llamadas *laisses* similares, de las que tendremos ocasión de hablar seguidamente. Su libro, *De la poesía heroico-popular castellana*, publicado en Barcelona en 1874, es una de las obras más penetrantes sobre la epopeya románica; en él se demuestra, de un modo claro e irrefutable, que los romances castellanos, lejos de ser el

---

págs. 227-233, confirma que tal canto popular jamás existió y que los versos son invención de Hildegario, pero que éste ha llevado a cabo la ficción porque creía que aducir una antigua canción popular era un argumento muy fuerte ante sus contemporáneos, lo que atestigua la existencia de una variedad narrativa del género lírico. A. Burger, *Romania*, LXX, 1948-1949, pág. 467, ve en los versos de Hildegario una muestra de la actividad de los clérigos que versificaban leyendas en latín, precedentes de los cantares de gesta.

germen de cantares de gesta, derivan de estos cantares siempre que hay similitud de tema, con lo que la teoría de las cantilenas perdía uno de sus más sólidos argumentos. La actitud de Milá contra las teorías de Fauriel, Paris y Gautier es clara cuando escribe: «No se ha de buscar en breves canciones semilíricas el origen de la epopeya cuando tan a mano se tiene la explicación del origen en las naturales propensiones narrativas del hombre. ¿Cómo, por otra parte, estas canciones, cuyos asuntos debían ser muy análogos (las destinadas, por ejemplo, a celebrar victorias) y de contenido narrativo escaso y fortuito, pudieron dar pie a relatos detenidos y variados? ¿Cómo, habiendo nacido de inspiraciones diversas, se hallaron tan acomodadas para constituir, soldándose o fundiéndose, un conjunto homogéneo? Y sobre todo, ¿cómo las composiciones épicas no conservaron rastros del estilo lírico?». Y contra los orígenes populares de la epopeya, aceptados generalmente en su tiempo, postula que la epopeya ha nacido en la aristocracia militar: «Por sus hechos y tradiciones, por sus costumbres y espíritu —escribe—, esta clase dio origen a la poesía heroica. La acogió al principio con entusiasmo como brillante espejo de sí misma y como ejercicio predilecto de su memoria y de su fantasía; pero más tarde la abandonó a las clases inferiores, que también se habían prendado de aquella poesía ingenua y enérgica».[29]

Los estudios de Milá y Fontanals no tuvieron la resonancia que merecían, aunque el mismo Gaston Paris se vio obligado a conceder, en 1898, que Milá había demostrado que los romances castellanos son a menudo fragmentos desgajados de antiguos cantares de gesta.[30] Diez años después de la aparición del libro de Milá, el romanista italiano Pio Rajna publicaba sus *Origini dell'epopea francese*, obra en la que de nuevo se insiste en la in-

29. Págs. 406-407 y 395. L. Gautier escribió a propósito del libro de Milá: «es uno de los mejores y más claros que ha producido la erudición contemporánea. En él se estudia la gran catástrofe de Roncesvalles con un tal espíritu de justicia y de veracidad que podemos decir que la imparcialidad se convierte aquí en una forma de orgullo español» (*Les Épopées fr.*, III, pág. 537). Sobre las conclusiones de Milá respecto a los cantares castellanos y los romances, véase R. Menéndez Pidal, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, 1945, págs. 126-128.

30. En la reseña de *La leyenda de los infantes de Lara*, de Menéndez Pidal, que apareció en el *Journal des Savants* en 1898.

consistencia de la teoría de las cantilenas. Rajna sostiene el origen germánico de las gestas francesas. Carlomagno y sus guerreros hablaban en alemán; en principio, existió una epopeya franca, expresada en poemas largos y desarrollada en la clase guerrera. Tras un período de bilingüismo, la epopeya merovingia se habría constituido en la heredera de la franca, y los cantares de gesta del siglo XII serían el resultado de aquélla.

Entre 1896 y 1907, se publican una serie de trabajos de Ph.-Aug. Becker que enfocan el problema desde un punto de vista nuevo y diferente. Parte de los textos conservados de los cantares de gesta, en el estado en que se han conservado, como si fueran los originales; ve en ellos construcciones poéticas perfectas y coherentes y busca las circunstancias «actuales» que ofrecían al poeta la ocasión de tratar temas carolingios. Las instituciones y los monumentos de la época carolingia, que se mantenían todavía en el siglo XII, atestiguaban una grandeza pretérita capaz de suscitar la imaginación de los poetas, puesto que, para Becker, los cantares de gesta son obra personal y consciente de escritores. Niega, pues, una transmisión secular de temas poéticos y la existencia de una epopeya popular y anónima, al mismo tiempo que contempla las gestas como obras de arte más modernas de lo que suponían sus predecesores.

Gracias a los trabajos de Becker se pone de manifiesto una verdad que, cosa sorprendente, había carecido de adeptos y defensores hasta entonces: el genio creador de los autores de los cantares de gesta. Éstos pueden ser anónimos para nosotros por no haberse transmitido sus nombres, pero eran personas concretas y determinadas que trabajaban con conciencia de escritor. En lo sucesivo, esta adquisición de Becker no podrá ser revocada en su esencia.

En su *Grundriss der altfranzösischen Literatur*, publicado en 1907, Becker explica del siguiente modo el origen de la *Chanson de Roland*: «La aparición de tradiciones, leyendas, anécdotas, etc. debidas al azar no implica necesariamente como consecuencia la formación de cantares de gesta, de tal forma que pueda decirse que, dada la existencia de la leyenda, debía producirse el cantar. Debía producirse, además, la feliz coincidencia de que un poeta, dotado de un espíritu de observación y de una fuerza creadora geniales, pudiera conocer aquella tradición en el momento oportuno, cuando él, a su vez, se hallara en un estado de ánimo adecuado para que la

leyenda cobrase vida en su interior y le impulsara a perpetuar su visión personal en un cantar de gesta. Sobre todo en los primeros cantares, que carecían todavía de modelo directo, la convergencia de estas circunstancias favorables era indispensable. Sin la tumba de Roldán en Blaya y sin el campo de Roncesvalles en el camino de las peregrinaciones, sin duda la *Chanson de Roland* hubiera dormido eternamente y el nombre del héroe sólo hubiera sido un sonido vacío en la *Vita* de Eginhardo. Pero si un venturoso azar no hubiera llevado a Roncesvalles, Blaya y Burdeos a un poeta con capacidad y afán creadores, precisamente cuando se recogían los recuerdos del combate de la retaguardia y se intentaba infundirles nueva vida para edificación de los peregrinos, y, si ante la vista de los montes y las quebradas, y al escuchar los relatos de sus informadores, el poeta no hubiera visto resurgir ante sus ojos a los francos caídos y no hubiera oído morir las quejumbrosas notas del olifante de Roldán, no tendríamos *Chanson de Roland*, y tal vez ni siquiera habría existido la antigua epopeya nacional francesa. En efecto, sólo un poeta maravillosamente inspirado y suficientemente informado podía crear los primeros cantares, que no derivan artificialmente de fuentes escritas, sino que brotan de una intuición poética viviente. Como todo fruto del espíritu, el cantar de gesta depende de determinadas causas; pero precisamente porque estas causas sólo pueden provocar un resultado positivo si actúan conjuntamente sobre un sujeto determinado, cada poema es un producto del azar o de la libertad humana y no el resultado fatal de unas leyes naturales» (págs. 35-36).

Un lenguaje totalmente nuevo suena en esta página de Becker, que abre una etapa en los estudios de la epopeya románica. En efecto, al llegar a este punto nos encontramos ya de lleno con la famosa teoría de Joseph Bédier, cuya obra *Les légendes épiques* apareció en cuatro volúmenes escalonados entre 1907 y 1914, el tercero de los cuales, fechado en 1912, trata de la *Chanson de Roland*. Escritor elegantísimo y de brillante ingenio, Bédier no sólo ejerce una crítica demoledora de todas las teorías anteriores sino que, pertrechado con una sorprendente cantidad de argumentos, monta una nueva teoría que, aunque coincide en sus puntos esenciales con las investigaciones de Becker, ofrece en su conjunto una verdadera originalidad y está argumentada con una lógica habilísima que arrastra al lector. *Les légendes épiques* podrán contener errores de detalle, podrán defen-

der una tesis general que pocos admiten hoy en día en su integridad, pero serán siempre un magnífico monumento de crítica literaria, y no podrán ser pasadas por alto al estudiar cualquier aspecto de los cantares de gesta franceses.

La primera conclusión a la que llega Bédier es que los cantares de gesta son creaciones de los siglos XI y XII, muy alejados de los acontecimientos que narran, y que nos han llegado en versiones idénticas o muy similares a las originales. Es arbitrario e inconsistente creer en las cantilenas o en poemas anteriores como base posible de la formación o como origen de las epopeyas. La historia de los cantares de gesta no empieza hasta el siglo XI. Para explicar la formación de estos poemas que tratan asuntos pertenecientes a una materia pretérita, Bédier se impone el deber de «localizar» las leyendas que constituyen el tema de los cantares de gesta. Para ello se dedica a estudiar, con todo detalle y con la más aguda perspicacia, las iglesias, santuarios y abadías donde se conservaran, como reliquias o como recuerdos piadosos, tumbas de los héroes de los cantares de gesta u objetos característicos que la tradición aseguraba que les habían pertenecido (espadas, escudos, el olifante...). Una vez localizadas estas tumbas y estos objetos venerados, Bédier pone de relieve un hecho capitalísimo para su tesis: todas estas iglesias, estos santuarios y abadías se encuentran situados a lo largo de los caminos de peregrinaje que llevan a los grandes centros de devoción. Los cantares de gesta mencionan a menudo los santuarios donde se guardan los restos o las reliquias de los héroes que cantan, y no es raro que invoquen, como testimonio de la veracidad de sus relatos, documentos o cronicones conservados por los monjes de aquellos mismos santuarios. Los cantares de gesta, producidos en los siglos XI y XII, postulan la existencia de determinadas personas con un interés particular en la divulgación de las leyendas y los objetos de devoción conservados en los santuarios. Estas personas son precisamente los monjes que habitaban en estos santuarios y para los cuales era de vital importancia hacer detener ante sus puertas a los peregrinos que pasaban por el camino y hacerles entrar en las capillas para postrarse ante los altares, con la firme convicción de que se hallaban frente a la tumba de un héroe de la fe, o de que contemplaban su espada, su escudo, su olifante... A fin de conseguir esta popularidad de sus tradiciones y de sus reliquias, los monjes de los santuarios colaboraron con los juglares; és-

tos, extendiéndose por todo el país, en las fiestas, los mercados, las ferias, e incluso haciendo camino con los peregrinos para hacerles más llevaderas las fatigas de la ruta, divulgaron, por medio de los cantares de gesta, las devociones de los monasterios que se hallaban a lo largo de las grandes rutas de peregrinaje. Infinidad de veces se han citado las frases con las que Bédier sintetiza su brillante teoría: «Au commencement était la route. En tout pays, dans tous les temps, les hommes ont peuplé de légendes les routes vénérables» (III, pág. 367); «Avant la chanson de geste, la légende: légende locale, légende d'église; au commencement était la route, jalonnée de sanctuaires» (*Comment.*, pág. 30).

Para Bédier, la *Chanson de Roland* fue escrita, lo más pronto, en 1100, después de la primera cruzada, y en el momento de pleno apogeo de los peregrinajes a Santiago de Compostela. Los peregrinos que iban de Francia a Compostela visitaban San Román de Blaya, y se postraban ante la tumba de Roldán, mártir de los infieles que en aquellos momentos se combatían en ultramar; en San Severino de Burdeos, contemplaban la reliquia del olifante; en la cumbre de los Pirineos se encontraban en Val Carlos, con el nombre del famoso emperador, y, en Roncesvalles, el llamado hospital de Roldán. En todos estos lugares, tan transitados por los peregrinos, se formaron los primeros relatos de la leyenda de Roldán. Es de suponer que los monjes, que custodiaban estos lugares, disponían de un manuscrito de la *Vita Karoli* de Eginhardo donde se describe la acción de Roncesvalles y se da el nombre del héroe en una página que debieron de leer y releer con agrado y veneración: «Elle fournit aussi le thème cher entre tous aux poètes héroïques, le thème de la défaite: *un homme de génie a fait le reste*» (*Lég. ép.*, III, pág. 377). No se puede pedir explicación más ingeniosa ni aparentemente mejor argumentada. Sólo le habría faltado a Bédier, para corroborar su teoría, conocer un pasaje de Ramon Llull, escrito entre 1283 y 1285, en él se habla de los *recomptadors* o juglares de repertorio devoto y moralizador, enviados por todo el mundo por los cardenales de la Iglesia Romana, lo que en cierto modo constituye ya una especie de colaboración entre los clérigos y los juglares. «Esdevench-se un dia —escribe Llull— que un dels recomptadors exia de una vila e anava a un castell, e atrobà en la carrera gran re de romeus qui anaven a Sent Jacme, e mès-se en lur companyia, e anà ab ells tro a Sent Jacme. E dementre anaven per lo camí, él los

recomptava exemplis e bones paraules e devotes, dehia les stòries del Vell Testament e del Novell, e recomptava'ls los fets qui són passats dels apostolis e dels emperadors, segons que són scrits en les cròniques».[31]

Bédier dejaba sentado, pues, que los cantares de gesta habían nacido a finales del siglo XI y en el XII y que no eran la consecuencia ni el desarrollo de otros relatos poéticos anteriores, sino la plasmación literaria de leyendas eclesiásticas llevada a cabo por juglares adoctrinados por los clérigos, interesados en la divulgación de tales leyendas para bien de sus monasterios. Los cantares de gesta no están enlazados con los hechos históricos que novelizan por una sucesión encadenada de cantilenas ni de ninguna otra clase de piezas literarias populares ni cultas; su residuo histórico, siempre levísimo e inconsistente, fue conocido por el juglar a través de ciertas referencias de cronicones, relatos hagiográficos o documentos que conservaban las casas de religión interesadas y que los clérigos le hicieron leer. De ahí que el elemento histórico de las gestas es mínimo y se halla desfigurado enormemente. Al mismo tiempo, Bédier cree haber refutado definitivamente la teoría que supone que la epopeya francesa es de origen germánico, ya que pretende demostrar que los cantares de gesta han nacido en fecha muy tardía y a la sombra de los monasterios franceses.

La crítica tardó en reaccionar ante el cúmulo de pruebas y la habilidad argumentativa de Bédier, y su teoría fue rápidamente aceptada y no tardó en convertirse en una verdad indiscutible en los manuales de enseñanza secundaria, aunque esto ocurrió, como se ha observado graciosamente, cuando ya se creía que no era cierta.

Así como fue Milá y Fontanals el primero de los romanistas en exponer serias objeciones a las teorías de Gaston Paris, fue también un español, Menéndez Pidal, quien, sin haber aceptado jamás el espejismo de Bédier, expuso en primer lugar dificultades de peso a su teoría. Ya desde finales del siglo XIX, Menéndez Pidal había dedicado importantes estudios a la epopeya castellana, y precisamente en 1911, un año antes de la aparición del volumen de *Les légendes épiques* en que se trata del *Roland*, había publicado la primera edición de su trabajo sobre el *Romanz del infant García*, en el que

31. *Libre de Evast e Blanquerna*, IV, capítulo 88; edición de S. Galmés, «Els nostres clàssics», II, Barcelona, 1947, pág. 219.

demuestra que esta epopeya nació bajo la impresión directa de los hechos que canta. El verismo de las gestas castellanas permite llegar a esta consecuencia, tan opuesta a las teorías de Bédier, y constituye un dato de importancia capital que los historiadores de la antigua épica francesa, y Bédier en primer lugar, debían haber tenido en cuenta. En su libro *Poesía juglaresca y juglares*, publicado en 1924, Menéndez Pidal, tratando de las formas primitivas de la epopeya castellana, escribía: «Es de suponer que Francia, en una época anterior [a la *Chanson de Roland*], había cultivado también la forma de poema breve que ahora seguía cultivando Castilla; no es que yo crea en las breves cantilenas, supuestas en un tiempo por Gaston Paris y Léon Gautier, pues ésas eran hipotéticamente cantos épico-líricos, y los poemas breves castellanos son narraciones totalmente épicas; lo que yo sostengo es que los estados arcaicos conservados por la literatura española debieron por fuerza de existir en épocas más antiguas de la literatura francesa» (pág. 325). Así planteado el problema, la tesis de Bédier, sólo sostenible a base del postulado de la modernidad de las gestas, aparecía no tan sólida como se había creído. No obstante, las observaciones de Menéndez Pidal, fundamentadas en investigaciones rígidas y minuciosas sobre la épica castellana, eran inexplicablemente ignoradas por los especialistas en literatura francesa. Siguiendo por el camino de Bédier, con una evidente exageración, Boissonnade publicaba en 1923 un grueso libro, *Du nouveau sur la Chanson de Roland*, en el que, al lado de una serie de útiles datos sobre el ambiente histórico que rodeó la composición del cantar —que cree escrito en época posterior a 1120 y anterior a 1124-1125 o 1130-1131—, sostiene que el autor de éste conocía bien la región española del Ebro, e intenta identificar los topónimos españoles y orientales que con tanta frecuencia aparecen en los versos de la *Chanson*; esto le lleva a las más arriesgadas suposiciones y a fantásticas teorías. La tesis de Bédier halló un inteligente seguidor en la persona de Edmond Faral, ilustre por tantas otras notables y personales contribuciones a la literatura medieval, el cual, en un libro de vulgarización aparecido en 1933, expone de un modo ordenado y seguro la tesis del autor de *Les légendes épiques*.[32]

32. *La Chanson de Roland, étude et analyse*, por Edmond Faral, colección Les chefs d'oeuvre de la littérature expliqués, París, 1933.

El ataque más sistemático contra Bédier partía, de 1926 a 1928, de un historiador tan bien pertrechado como Ferdinand Lot. Estudiando a fondo la documentación de los monasterios, Lot llega a la conclusión de que se trata de textos apócrifos, inconsistentes o insignificantes, y que ciertos errores y confusiones que en ellos se encuentran proceden, precisamente, del hecho de que sus redactores otorgaban fe a los cantares de gesta; con esto, el problema se plantea del modo opuesto a la tesis de Bédier. Lot observa que hay innumerables páginas de crónicas más o menos legendarias que no han dejado el menor rastro en los cantares de gesta, a pesar de contener noticias que hubieran sido preciosas para sus autores, al tiempo que éstos caen en contrasentidos y en enormes errores cronológicos que hubieran evitado si hubiesen conocido aquellas crónicas. Evidentemente, si el autor de la *Chanson de Roland* conocía la *Vita Karoli* de Eginhardo, ¿por qué sólo aprovechó el nombre de Roldán y menospreció los de Anselmo y Eginhardo, que se dan allí como magnates muertos en Roncesvalles, e hizo figurar en su poema al más moderno Turpín y al fabuloso Oliveros? Los argumentos más decisivos de Lot contra la tesis de Bédier están expresados en estas frases: «Los cantares de gesta que deben algo a los monasterios son o refundiciones o puras y simples ficciones novelescas. Las viejas leyendas no nacieron en el claustro; en él encontraron un asilo, o incluso una cárcel, pero después de haber vagado mucho tiempo por montes y por valles [...] Admito que todos los cantares que sitúan la acción en España conozcan, y admirablemente, el camino que lleva a Compostela, salvo uno, el más antiguo, la *Chanson de Roland*, que ignora totalmente el camino de Santiago».[33]

Siguiendo estas mismas ideas de Lot, y atacando el punto central y las conclusiones de Bédier, escribía Marc Bloch en un libro publicado en 1949: «Postular en los orígenes de cada cantar de gesta esta pareja pedagógica: por maestro, un clérigo instruido; por alumno, un dócil juglar, es renunciar a explicar, al lado de la verdad, el error. Pues por mediocre que fuera la literatura analística, por plagadas de leyendas y de falsedades que podamos imaginarnos las tradiciones de las comunidades religiosas, por dis-

33. F. Lot, «Études sur les légendes épiques françaises. V. La Chanson de Roland», *Romania*, LIV, 1928, págs. 357-380. En el transcurso de este libro se hará mención de los demás artículos de esta serie de trabajos de Lot contra las teorías de Bédier.

puestos que estuvieran los juglares a inventar o a olvidar, el peor de los relatos montado a partir de crónicas o de documentos no hubiera podido cometer ni la cuarta parte de las falsedades de las que es culpable el menos mentiroso de los cantares de gesta».[34]

Otro historiador, Robert Fawtier,[35] examinaba en 1933 los principales argumentos de Bédier sobre la formación de la *Chanson de Roland* y realizaba sobre ellos una demoledora tarea destructiva, casi siempre de un modo irreprochable; pero, tras esta tarea, emprendía la edificación de una teoría que, para explicar la génesis del cantar, le llevaba a postular la hipotética existencia de una tradición nacida a consecuencia de la batalla de Roncesvalles en forma de baladas, compuestas con los recuerdos de los viejos soldados de Carlomagno, que luego un poeta convertiría en una obra literaria, que, a su vez, sería la fuente de la *Chanson de Roland*. Fawtier vuelve en cierto modo a la teoría romántica de las cantilenas, aunque sin negar la personalidad real del poeta que, aprovechándose de los materiales literarios y legendarios anteriores, redactó el texto de la *Chanson de Roland* que ha llegado hasta nosotros. Si Fawtier hubiese conocido los estudios de Menéndez Pidal sobre la primitiva épica castellana, hubiera podido presentar su teoría con argumentos de más peso e iniciar sus investigaciones por un camino que podría ser pródigo en hallazgos.

En 1936, Ruggero M. Ruggieri publicó un estudio titulado *Il processo di Gano nella Chanson de Roland*, en el cual, partiendo de un punto de investigación nuevo, el análisis de los procedimientos jurídicos del proceso y juicio del traidor Ganelón, señala, en la última parte de la *Chanson de Roland*, caracteres ya arcaicos a finales del siglo XI (como la forma adventicia con que se constituye el tribunal y la sustitución del acusado en el duelo); estas constataciones le llevan a suponer la existencia de un texto literario anterior, que se remontaría a finales del siglo IX, en el que se hubiera basado el autor de nuestro poema para estos episodios. Aunque esta tesis no ha logrado imponerse, el estudio de Ruggieri es rico en ingeniosas interpretaciones, contiene acertados juicios literarios sobre la *Chanson de Roland* y, sobre todo, enfoca el examen del poema desde un punto de vista que no ha-

34. M. Bloch, *La société féodale: la formation des liens de dépendence*, París, 1949, pág. 153.
35. R. Fawtier, *La Chanson de Roland, étude historique*, París, 1933.

bía sido tenido en la consideración que merece. Otras contribuciones italianas importantes son los trabajos de Antonio Viscardi,[36] que en un tiempo opuso a las tradiciones monásticas sustentadas por Bédier las tradiciones señoriales de las cortes como suministradoras de la materia legendaria a los poetas, pues es evidente que la aristocracia feudal debería oír con agrado el relato de las hazañas de sus antepasados, tanto las verdaderas como las fabulosas. L. Foscolo Benedetto[37] también revaloriza, en 1941, algunas de las teorías anteriores a Bédier, al buscar los gérmenes de la *Chanson de Roland* en el *planctus* latino, que pudo haber asumido formas dialogadas y mímicas.

En una serie de trabajos inaugurados en 1939, y que todavía siguen apareciendo en diversas revistas, el bizantinista belga Henri Grégoire plantea el problema de la *Chanson de Roland* de un modo nuevo y atrevido.[38] Según Grégoire, hubo una versión primitiva del cantar, que tendría como fuente principal las cantilenas, redactada en la primera mitad del siglo XI. Este poema primitivo, del que podemos hacernos una idea gracias al *Carmen de proditione Guenonis*, es el que fue cantado en la batalla de Hastings (1066), y se ha perdido. El texto conservado del manuscrito de Oxford es una refundición del cantar perdido, aumentada con nuevos elementos, principalmente el episodio de Baligant; fue llevada a cabo en Salerno, en la primavera del año 1085, bajo la impresión de la campaña del

36. A. Viscardi, *Le Origini*, Milán, 1939, en la *Storia Letteraria d'Italia*, de Vallardi, págs. 488-523, pero téngase en cuenta su más reciente actitud en el ya citado *Posizioni vecchie e nuove*, págs. 132-141.

37. L. Foscolo Benedetto, *L'epopea de Roncisvalle*, Florencia, 1941.

38. H. Grégoire y R. de Keiser, «La Chanson de Roland et Byzance», *Byzantion*, XIV, 1939, págs. 265-313; H. Grégoire, «La Chanson de Roland de l'an 1085», *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, Lettres, XXV, 1939, págs. 211-273; «The actual date and the true background of the Chanson de Roland», *Belgium*, VIII, 1942, págs. 352 y sigs. «L'Islam et Byzance dans l'épopée française», *Miscellanea G. Mercati*, Ciudad del Vaticano, III, 1946, págs. 431-463; «Imphe, la ville en terre d'Epire», *Mélanges Hoepffner*, París, 1949, págs. 191-194; y un resumen de todas estas investigaciones en «La base historique de l'épopée médiévale», comunicación leída en el Congreso Internacional de Historia, en Spira, *Europa und der Nationalismus*, Baden Baden, 1949. Véanse las reseñas de los trabajos de Grégoire por M. Roques, *Romania*, LXVI, 1940, págs. 386-395, y por A. Roncaglia, *Cultura Neolatina*, VI-VII, 1946-1947, págs. 92-122.

caudillo normando Roberto Guiscardo contra Alejo Comneno en el Epiro. Los numerosos nombres de pueblos y de razas que aparecen en el episodio de Baligant constituyen la base que permite a Grégoire llegar a esta sorprendente conclusión, a la que pueden ponerse serias reservas. En la misma época de los trabajos de Grégoire, Émile Mireaux, en su libro *La Chanson de Roland et l'histoire de France* (París, 1943), llega a conclusiones en cierto modo parecidas. Supone, hacia 1085, una redacción del cantar escrita en la corte normanda de Sicilia, pero que no es la conservada, sino una anterior, hoy perdida, que durante la cruzada de 1147 se tradujo al latín, texto del cual deriva, a su vez, la *Chanson de Roland* de Oxford, traducida por Turoldus, por los alrededores de 1158, en honor de Enrique II de Inglaterra. Como puede suponerse, esta audaz tesis, a veces basada en argumentos rebatidos ya o rebatibles, no ha merecido aceptación.[39]

La actitud individualista, más radical que en el caso de Becker y Bédier, es defendida por una fracción de la crítica italiana. A. Viscardi, ya mencionado, escribió en 1952 frases como las siguientes: «El *Roland* es el punto de partida de donde se origina un género nuevo. Esto equivale a decir que no hay, antes del *Roland*, una serie de tentativas del género épico; no hay cantares de gesta embrionarios e imperfectos. No hay epopeya francesa *antes* del *Roland*; hay una epopeya francesa *después* del *Roland*; la literatura de los cantares de gesta es una literatura que madura siguiendo el camino trazado por el *primer* cantar, que es, con seguridad, el *Roland*. Antes del *Roland* no hay nada [...] ni siquiera una *leyenda rolandiana* creada, como creía Bédier, en las rutas de peregrinaje de Compostela, en los santuarios que conservan restos y reliquias de Roldán y los otros héroes; ni siquiera hay una *leyenda carolingia*... La epopeya de Carlos y los paladines vendrá después: cuando los novelistas, venidos después del *Roland*, y actuando bajo la sugestión de tan glorioso modelo, buscaron los temas de sus narraciones en el dominio de la historia carolingia... Que no haya, antes del cantar, ni una poesía popular ni un conjunto de tradiciones legendarias profusamente desarrolladas sobre la gesta de Roldán y sus compañeros es evidente por el hecho que es imposible encontrar un testimonio o una alusión a un ciclo de

39. Véase la larga crítica del libro de Mireaux hecha por L. Michel, en la *Revue Belge de Philologie et d'Historie*, XXV, 1946-1947, págs. 258-301.

los paladines carolingios, o a cantos populares épicos sobre estos héroes, en textos anteriores a la época en que se sitúa, por acuerdo unánime, la creación del *Roland*, es decir el segundo tercio del siglo XI».[40]

Tres años después de la publicación de estas afirmaciones rotundas, don Ramón Menéndez Pidal, «el más temible adversario del autor de *Les légendes épiques*», como le llamó Pierre Le Gentil,[41] hablaba de la *Chanson de Roland* en términos totalmente opuestos a los del romanista italiano. Comentando la frase de Bédier que se refiere al «minuto sagrado» en que el autor del *Roland* concibió la idea del conflicto entre Roldán y Oliveros, Menéndez Pidal decía: «[...] el conflicto de Roland y Olivier se hallaba divulgado con extraordinaria fama mucho antes de que fuese compuesta la versión rolandiana subscrita por Turoldo [...]. De modo que el autor de esta versión de Oxford en su minuto sagrado de inspiración, que sin duda fue favorecido de las musas, no inventó la más capital concepción poemática, el conflicto entre la exaltada proeza de Roland y la prudente moderación de Olivier, pues eso era fruto de otro minuto sagrado, vivido inspiradamente por otro autor de otra versión un siglo anterior a la de Turoldo. No hablemos, pues, de minutos sagrados, hablemos de siglos, también siglos sagrados para la poética elaboración de la versión de Oxford. [...] Esa versión de Oxford, la más antigua que conocemos, sin duda "precelente" aunque con muchas imperfecciones, no es un primer original, pues hoy sabemos que no inventó una de las mayores bellezas del poema. Ese conflicto entre Roland y Olivier que Bédier estimaba como núcleo fundamental de toda la obra; ese conflicto lo recibió la versión de Turoldo tradicionalmente, famosísimo ya hacía mucho, no sólo en Francia sino fuera de ella».[42]

Hemos visto cómo, a principios de la segunda mitad del siglo XX, es posible tener sobre la *Chanson de Roland* dos opiniones fundadas sobre dos actitudes totalmente opuestas. Vemos que, si por un lado existen discípulos de Bédier, mucho más radicales que su maestro, por el otro la tesis tradicional que parecía, hace una treintena de años, totalmente superada y

40. A. Viscardi, *Letterature d'oc et d'oïl*, Milán, 1952, págs. 90-92.

41. P. Le Gentil, *La Chanson de Roland*, pág. 79.

42. R. Menéndez Pidal, «La Chanson de Roland desde el punto de vista del tradicionalismo», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 15-37 (conferencia pronunciada el 10 de agosto de 1955).

abandonada, retoma una nueva fuerza y, sobre todo, como tendremos ocasión de constatar, se apoya en argumentos y datos sólidos

4. TEXTO, REFUNDICIONES Y TRADUCCCIONES DE LA «CHANSON DE ROLAND»

Nuestro poema se ha conservado en dos redacciones francesas, una asonantada y otra consonantada, y en diversas traducciones, más o menos libres, en otros idiomas. Conviene que nos detengamos a hacer una sucinta referencia a estos materiales.

I. *La «Chanson de Roland», o redacción en verso asonante*. En verso asonante, en el que están escritas las gestas francesas más antiguas, se conserva un texto de nuestro poema, conocido con el título de la *Chanson de Roland* por antonomasia. Ha llegado hasta nosotros en dos manuscritos:

a) Manuscrito de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, Digby, número 23 (sigla O). Ingresó en esta biblioteca en el año 1634; no fue advertida su importancia hasta 1834, y tres años después, publicado por primera vez por Francisque Michel.[43] El manuscrito del poema está encuadernado con una traducción latina del *Timeo* de Platón. El texto consta de 3.998 versos, con acusados rasgos lingüísticos anglonormandos.[44] En cuanto a su fecha, durante un tiempo se creyó que fue copiado hacia el año 1170; estudios más detenidos han adelantado algo esta datación, y se concluye que podría pertenecer al segundo cuarto del siglo XII.[45] No se trata en modo alguno del original del autor, sino de una copia no necesariamente directa sobre el ori-

43. *La Chanson de Roland*, ed. de Francisque Michel, París, 1837.

44. Se da el nombre de anglonormando al francés escrito en Inglaterra hasta el siglo XIV; no se trata exactamente de un dialecto, sino de un modo de escribir que deja transparentar ciertas características según el grado de cultura del que escribe, el cual reproduce, más o menos, las formas del francés continental.

45. Los editores de la New Paleographical Society, 1914, fechan el manuscrito en el segundo cuarto del siglo XII, conclusión que confirma Ch. Samaran en el prólogo del facsímil que se menciona en la nota siguiente. Por razones lingüísticas, J. Horrent, *La Chanson de Roland*, pág. 42, llega a la conclusión de que el manuscrito de Oxford es de la segunda mitad del siglo XII.

ginal. El texto del manuscrito de Oxford es el más antiguo y el más bello de nuestro poema, y en él se basan las ediciones de la *Chanson*.[46]

b) Manuscrito IV del fondo francés de la Biblioteca de San Marcos de Venecia (V^4). Escrito en la lengua típica de la epopeya francoitaliana,[47] pero copiado de un texto anglonormando como el de Oxford. Pertenece al siglo XIV. Consta de 6.011 versos; hasta el verso 3.845 va siguiendo un texto muy parecido al del manuscrito de Oxford, al que abandona cuando Carlomagno se vuelve a Francia, ya conquistada Zaragoza (correspondiente al verso 3.681 de O); luego narra el sitio de Narbona por los francos (versos 3.846-4.417 de V^4), episodio que no se conoce por ningún otro texto rolandiano, y finalmente relata acontecimientos que volvemos a encontrar en la redacción rimada de que se habla luego.[48]

En el manuscrito de Oxford el poema no lleva título; el de *La Chanson de Roland* ha sido puesto modernamente por los editores, y por lo general es el aceptado para la redacción asonantada. El manuscrito V^4 se inicia con un breve prólogo de carácter juglaresco, al que siguen los dos versos siguientes:

46. Del manuscrito O existe reproducción fotográfica, con notas paleográficas de Ch. Samaran, en la colección Société des Anciens Textes Français, París, 1933. Las principales ediciones modernas del cantar son las siguientes: J. Bédier, *La Chanson de Roland*, Piazza, París, 1922 (la sexta edición es de 1937); de T. Atkinson Jenkins, *La Chanson de Roland, Oxford version, edition, notes and glossary*, ed. D. C. Heath, Boston, 1924; de G. Bertoni, *La Chanson de Roland, introduzione, testo, versione, note, glossario*, ed. Olschki, Florencia, 1935; de Alfons Hilka, *Das altfranzösische Rolandslied nach der Oxforder Handschrift*, Sammlung romanischer Uebungstexte, Halle, tercera ed., 1948, al cuidado de Gerhard Rohlfs; de A. Roncaglia, *La Chanson de Roland*, «Testi e manuali», Módena, 1947. El texto de O se reproduce literalmente en la edición de R. Mortier, *La version d'Oxford*, París, 1940, col. Les textes de la Chanson de Roland, ediciones de «La Geste Francor», tomo I.

47. El francoitaliano es una lengua artificial, mezcla de francés y de formas dialectales italianas septentrionales que emplearon los refundidores italianos de los cantares de gesta franceses, en parte porque no dominaban bien el francés y porque iban calcando los originales en algunas ocasiones, en parte para hacerse comprensibles a su público.

48. Edición de V^4 por E. Kölbing, *La Chanson de Roland, genauer Abdruck der venetianer Handschrift IV*, Heilbronn, 1887; por R. Mortier, *La version de Venise IV*, París, 1941, «La Geste Francor», tomo II (con facsímil hasta el verso 3.896); y por G. Gasca Queirazza, *La Chanson de Roland nel testo assonanzato franco-italiano*, Turín [1955], con traducción italiana.

Desor comenga li traiment de Gayne
et de Rollant li nef de Çarle el Mayne.*

Al final de la copia, V^4 lleva las palabras: *Explicit liber tocius romani Roncivalis*. Por lo tanto, ni el manuscrito anglonormando ni el francoitaliano nos aclaran de modo decisivo cuál fue el título que el autor puso a nuestro poema.[49]

II. *Los «Roncevaux», o redacción en verso consonante*. El primitivo texto asonantado de la *Chanson de Roland* fue refundido en verso de rima consonante a fines del siglo XII y siguió modificándose durante el XIII. A estas versiones consonantadas se les da el nombre de *Roncevaux* para evitar su confusión con la primitiva versión asonantada. Los *Roncevaux*, al cambiar el procedimiento de rima, se ven obligados a transformar bastante el texto primitivo, y al propio tiempo introducen escenas nuevas y episodios enteros de carácter novelesco que no se encuentran en O ni en V^4. Baste recordar que el primer grupo de los *Roncevaux* alcanza la cifra de 8.200 versos, y el segundo, si estuviera completo, tendría aún más, al tiempo que el texto de Oxford contiene solamente unos 4.000. Los *Roncevaux* se dividen en dos grupos de manuscritos:

a) Manuscrito VII del fondo francés de la Biblioteca de San Marcos de Venecia (V^7) y manuscrito de la Biblioteca de Châteauroux (C), ambos de finales del siglo XIII.[50]

b) Manuscrito 860 del fondo francés de la Biblioteca Nacional de París (P), de fines del siglo XIII; manuscrito 984 de la Biblioteca Municipal de Lyon (L), del siglo XIV, y manuscrito R 3.32. de la Biblioteca del Trinity College de Cambridge (T), de fines del siglo XV. En los tres manuscritos, falta el principio del poema. A este grupo se unen dos manuscritos

* «Desde ahora se empieza a tratar de la traición de Ganelón, y de Roldán, el sobrino de Carlos el Magno».

49. Para el problema del título de nuestro poema, véase la ed. de Jenkins, págs. IX y X.

50. Edición conjunta de V^7 y C por W. Forster, *Das altfranzösische Rolandslied: Text von Châteauroux und Venedig VII*, Heilbronn, 1883; de C por R. Mortier, *Le manuscrit de Châteauroux*, París, 1943, y fascímil de V^7, *Le manuscrit de Venise VII*, París, 1942, «La Geste Francor», tomos IV y V.

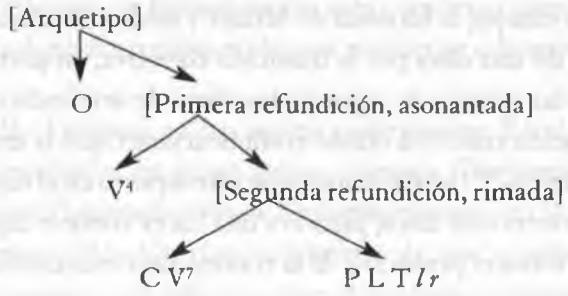
fragmentarios, ambos en la Biblioteca Nacional de París (siglas *l* y *r*), llamados «fragmentos loreneses».[51]

La relación entre los diversos manuscritos que constituyen las redacciones asonantada y la consonantada de nuestro poema ha dado lugar a múltiples discusiones. En general, los romanistas que han tratado el problema del texto de la *Chanson de Roland* han procedido con los criterios válidos para la filología clásica, y han creído que se podía establecer el «texto crítico» de un cantar de gesta del mismo modo que se puede hacer con un diálogo de Platón o una comedia de Plauto. Se ha visto después, está claro, que los manuscritos rimados ofrecían un texto reconstruido con relación a aquellos que conservaban la versión asonantada, forma de mayor antigüedad en la literatura francesa; pero se ha querido, no obstante, obtener una edición de la *Chanson de Roland* tan próxima como fuera posible al arquetipo. A finales del siglo XIX, los trabajos de Stengel y de Förster dieron luz a la opinión de que O y V^4 procedían de un arquetipo del cual, por su lado e independientemente de los primeros, procedían también los manuscritos rimados y algunas de las traducciones extranjeras que examinaremos luego. Parecía así posible llegar a un texto más verídico de la *Chanson de Roland*, puesto que, donde O y V^4 presentaban faltas, se tenía la posibilidad de corregirlas con la ayuda de uno de los otros manuscritos. Según este criterio, al que se sumó con entusiasmo Léon Gautier, autor de numerosas ediciones del poema, Stengel dio, en 1900, su gran edición crítica de la *Chanson de Roland*, donde el texto de O es constantemente corregido y aumentado con numerosos versos provenientes de los otros manuscritos; le da así una fisonomía nueva que en nada refleja ninguna de las fuentes que poseemos. El texto de Stengel, que parece una reconstrucción al estilo de Viollet-le-Duc, comporta no obstante un aparato crítico perfecto y muy completo, que es aún de gran utili-

51. Edición del texto de P, L, T y los fragmentos loreneses por W. Forster, *Das altfranzösische Rolandslied: Text von Paris, Cambridge, Lyon und den sogenannten lothringischen Fragmenten*, Heilbronn, 1886; por R. Mortier, *Le texte de Paris*, 1942; *Le texte de Cambridge*, 1943; *Le texte de Lyon*, 1944; *Les fragments lorrains*, 1943, «La Geste Francor», París, tomos VI, VII, VIII y IX.

52. E. Stengel, *Das altfranzösische Rolandslied*, I, Leipzig, 1900. El tomo II, consagrado a los comentarios, no apareció.

dad.[52] Fue fácil para Bédier destruir toda la teoría de Stengel y Förster, y reaccionó en el sentido contrario defendiendo la genealogía propuesta por Th. Müller en 1863, y según la cual el texto de O deriva, solo y por su propia cuenta, del hipotético arquetipo, mientras que todos los otros manuscritos y traducciones derivan, sin excepción, de una refundición independiente de O. Las relaciones mutuas se establecen pues del modo siguiente:



Bédier proclamaba, pues, la «preexcelencia del manuscrito de Oxford»,[53] actitud que llevó hasta el fetichismo, puesto que donde, por accidentes materiales —líneas borradas o ilegibles, auténticos *lapsus calami*, versos omitidos por distracción, etc.—, el manuscrito de Oxford ofrece una lectura evidentemente deficiente, prefiere dejar el pasaje en blanco antes que corregirlo a partir de los otros manuscritos y, sobre todo, V^4 que, en estos pasajes, ofrecía una solución perfectamente aceptable y con todas las apariencias de autenticidad. Está claro que otros editores, como Jenkins, Bertoni, Hilka, Roncaglia, aun basándose en el texto de O, han utilizado en mayor o menor grado el recurso a otros manuscritos, sobre todo V^4. Pero no obstante la tesis de Bédier sobre la «preexcelencia del manuscrito de Oxford» ha continuado teniendo sus defensores hasta épocas muy recientes, como J. Horrent[54] y M. Delbouille.[55] M. Wilmotte publicó en 1932 un trabajo muy detallado y convincente en favor de V^4 y ha sostenido en numerosas ocasiones que este manuscrito manifiesta una evidente superioridad sobre O.[56]

53. Bédier, *Comment.*, págs. 65-240.
54. J. Horrent, *La Chanson de Roland*, págs. 156-233.
55. M. Delbouille, *Sur la genèse...*, págs. 1-97.
56. M. Wilmotte, *Le manuscrit V^4 de la Chanson de Roland*, París, 1932.

En 1956, R. Menéndez Pidal, estudiando el episodio de Margariz de Sibilie, llega a conclusiones muy diferentes de las de Bédier: afirma que O no tiene ninguna preexcelencia aparte de su gran antigüedad. Y opone a la fórmula de Müller y Bédier, que pone a O de un lado y de otro «todos los manuscritos que no son el de Oxford», la fórmula siguiente: por un lado V^4 y por el otro todos los manuscritos que no son V^4. Menéndez Pidal no da esta agrupación como general para toda la *Chanson de Roland*; afirma que, para otros pasajes, la fórmula de Müller y Bédier es válida «puesto que la transmisión de una obra por la tradición colectiva, en particular la oral, no se adapta a las normas de rigor en las obras de arte individuales [...], la forma de tradición colectiva ofrece complicaciones que la transmisión individual no conoce».[57] Insistiremos sobre este aspecto en el capítulo de conclusiones que cierra este libro, pero era útil hacer conocer aquí este nuevo punto de vista sobre el problema de la transmisión manuscrita de la *Chanson de Roland*.

III. *El «Ruolandes Liet» y sus derivaciones*. Siguiendo un texto francés difícil de precisar, un clérigo bávaro llamado Konrad hizo una traducción de la *Chanson de Roland*.[58] Durante un tiempo se creyó que esta versión alemana había sido hecha entre los años 1131 y 1133, pero estudios recientes le asignan la fecha aproximada de 1170.[59]

El *Ruolandes Liet* fue refundido dos veces a mediados del siglo XIII: en verso consonante en el *Karl der Grosse* del Stricker (hacia 1230): es una pa-

57. R. Menéndez Pidal, «Margariz de Sibilie en la tradición rolandiana», *Filologia Romanza*, III, 1956, págs. 1-10.

58. Del *Ruolandes Liet* hay cuatro ediciones, la más moderna de las cuales es la de J. Graff, en «Geste Francor», París, 1944, con traducción francesa verso por verso.

59. El *Ruolandes Liet* está escrito a instancias de un duque, Enrique de Baviera, cuya esposa, «hija de un poderoso rey», hizo buscar el original en Francia. Se creía que se trataba de Enrique el Soberbio, casado en 1127 con Gertrudis, hija de Lotario II. Primeramente, M. Linzel, «Zur Datierung des deutschen Rolandslieds», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LI, 1926, págs. 13 y sigs.; luego, C. Wesle, en su edición *Das Rolandslied des pfaffen Konrad*, Bonn, 1928, y, finalmente, J. Graff, *Le texte de Conrad*, París, 1944, «Geste Francor», señalan que se trata de Enrique el León, quien casó en 1168 con Matilde de Inglaterra, hija de Enrique II y de Leonor de Aquitania. Ello parece mucho más verosímil que la antigua suposición.

ráfrasis; y en prosa dentro del anónimo *Karl Meinet* (este último, además del texto de Konrad, conoce los *Roncevaux* franceses).

IV. *La «Karlamagnús saga»*. Entre 1230 y 1250, por encargo del rey Haakon V de Noruega, se hizo una traducción en prosa noruega de varios cantares de gesta franceses, ordenados de tal suerte que forman una especie de historia legendaria de Carlomagno, bajo el título general de *Karlamagnús saga*. La rama VIII de esta extensa compilación está formada por la versión de la *Chanson de Roland*, hecha sobre un texto parecido al manuscrito de Oxford, pero cercano, en lo que concierne a la sucesión de episodios, a V^4.[60]

V, VI y VII. *Versiones galesa, inglesa y neerlandesa*. En el siglo XIV se redactó una compilación en prosa galesa, *Campeu Charlyamen*, reunión de cantares de gesta franceses como la *Karlamagnús saga*, en la que se narra la batalla de Roncesvalles. Quedan fragmentos de una versión inglesa y otra neerlandesa, también del siglo XIV, que reproducen algunos episodios del asunto de la *Chanson*.

VIII. *El «Roncesvalles» castellano*. Al primer tercio del siglo XIII remonta el cantar de gesta castellano llamado *Roncesvalles*, del que no se conservan más que cien versos. R. Menéndez Pidal calcula que el poema contaría unos cinco mil versos y rastrea en él elementos derivados de la versión francesa asonantada del tipo del manuscrito V^4 y de las dos refundiciones de los *Roncevaux* (véase, más adelante, págs. 148-151).

Complicaríamos excesivamente estas páginas si intentáramos una clasificación de los cantares y textos en prosa franceses, provenzales e italianos que refunden, amplifican e incluso deforman la materia de nuestro cantar. Las refundiciones y traducciones enumeradas pueden considerarse como versiones, más o menos libres, del poema que aquí nos ocupa, y dependen directamente de su redacción primitiva o de sus inmediatas derivaciones. Ir más allá supone subirse a un complicado árbol genealógico de textos, no todos bien filiados todavía. Baste lo apuntado para dar una idea de los más inmediatos descendientes de la *Chanson de Roland* y del enorme éxito que

60. Véase el estudio y la traducción del texto escandinavo de Paul Aebischer, *Rolandiana Borealia: la saga Af Runzivals bardaga et ses dérivés scandinaves comparés a la Chanson de Roland: essai de restauration du ms. français*... etc., Lausana, 1954.

ésta alcanzó, en fecha muy temprana, no tan sólo por tierras francesas, sino también italianas, españolas, germánicas y escandinavas.

5. ANTIGÜEDAD DE LA LEYENDA DE RONCESVALLES Y FECHA DE LA «CHANSON DE ROLAND»

Dista mucho de haberse llegado a un acuerdo sobre la fecha de la composición de la *Chanson de Roland*, o sea del primitivo texto del poema cuya copia nos ofrece el manuscrito de Oxford. Una parte de la crítica se inclina a fijarla entre 1100 y 1120, y otra cree que debe establecerse entre 1070 y 1085. Los más exagerados en ambas tendencias llegan hasta 1130, por un lado,[61] y hasta 1064, por el otro.[62] Es un lapso de tiempo de más de medio siglo, en el cual no se ha hallado todavía un argumento decisivo que pueda convencer a todo el mundo a favor de una datación más precisa. El punto más debatido es saber si la *Chanson* es anterior o posterior a la primera cruzada de Ultramar (1096-1099), y los argumentos esgrimidos a favor de la anterioridad o posterioridad a este hecho constituyen un círculo vicioso del que es difícil salir, por lo cual prescindiremos en absoluto de este argumento.

Cuando hasta hace poco se creía que el *Ruolandes Liet* había sido compuesto entre los años 1131 y 1133, se disponía de un excelente *terminus ad quem*, ahora cuando se han puesto fundadas objeciones a esta cronología de la versión de Konrad, que se cree, con argumentos sólidos, escrita en 1170, el valor de la traducción alemana para fijar la fecha del original francés es muchísimo menor. La fecha en que se copió el texto de Oxford tampoco nos saca de dudas, ya que, según el criterio de diversos paleógrafos, ello tuvo lugar entre 1150 y 1170, aunque evidentemente supone un arquetipo

61. Boissonnade, *Du nouveau sur la Chanson de Roland*, págs. 442-443, que llega a la conclusión de que la *Chanson* es posterior a 1120 y anterior a 1130.

62. A. Pauphilet, «La date du Roland», *Études romanes dediées à Mario Roques*, París, 1946, págs. 1-14, argumenta, a base del desconocimiento de Barbastro en la *Chanson*, localidad española tan popular en las gestas posteriores y que fue objeto de la campaña de 1064, que nuestro poema, en una redacción vecina a la del manuscrito de Oxford, ha de ser anterior a aquel año.

más antiguo. La lengua del cantar es un arma de dos filos: por un lado, siempre es de temer la intromisión del copista, desfigurando formas del texto que tiene ante sus ojos, y por el otro, los arcaísmos señalados pueden proceder de una tradición épica o revelar dialectalismo.

En principio podemos conceder que en el año 1178 la *Chanson de Roland* ya estaba divulgadísima y era una obra famosa. Ello se deduce del mosaico de la catedral de Brindisi, del que sólo se conserva una parte en la que se representan escenas de guerra, en las que figura un personaje a caballo, tocado con un sombrero eclesiástico, sobre el cual hay una inscripción que dice: *L'arcevesque Torpin*; detrás aparece un caballero con un cuerno en la boca; luego, cinco cadáveres alineados, tras los cuales, otro caballero, denominado *Rollant*, carga con un muerto en las espaldas (evidente ilustración de los versos 2.184-2.199 de la *Chanson*); luego aparece un nuevo *Rollant* frente al cuerpo yaciente de un *Alvier* (Oliveros), y siguen otras escenas mutiladas con más caballeros. No hay duda que ello supone una ya muy extendida divulgación de la *Chanson de Roland* anteriormente a 1178, año en que se acabó el mosaico.[63]

Desde mediados del siglo XII en adelante abundan las alusiones y referencias de toda suerte a la batalla de Roncesvalles y a sus héroes principales, Roldán y Oliveros. No obstante, sabemos por testimonio de la propia *Chanson* que antes de redactarse ésta, en el texto más antiguo que poseemos, existían tradiciones sobre el tema, principalmente en Blaya y Burdeos. Ello hace enormemente difícil, frente a cualquiera de aquellas alusiones y referencias, averiguar si se trata de datos que atestiguan la existencia de la obra literaria que conocemos o de las tradiciones que la precedieron. Es innegable, además, que el autor de la *Chanson de Roland* se hace eco de una leyenda de Carlomagno, que aunque no es suficiente para explicar todo el elemento tradicional del poema, como ha pretendido A. Pauphilet,[64] no debe ser me-

63. Véase P. Rajna, «Contributi alla storia dell'epica e del romanzo medievale», *Romania*, XXVI, 1897, págs. 56-60, y E. Li Gotti, «Roncisvalle nell'"Opera dei Pupi" e la leggenda rolandiana nell'epoca normanna in Sicilia», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 277-300.

64. A. Pauphilet, «Sur la Chanson de Roland», *Romania*, LIX, 1933, págs. 151-198. El autor llega a hacer las siguientes afirmaciones: «Il n'y a pas de légende de Roland» (pág. 182), y «il n'est qu'une légende qui préexiste a la *Chanson de Roland*: c'est la légende de Charle-

nospreciada. El Carlomagno de la *Chanson*, con su inverosímil longevidad, con la constante asistencia divina mediante la intervención de arcángeles y capaz de repetir el milagro de Josué, es una figura mucho más legendaria que histórica. Es posible que estos detalles maravillosos sean creación original del autor de la *Chanson*; pero si no hubiese existido en su ambiente cierta deformación legendaria de la persona de Carlomagno, la audacia de nuestro poeta sería inconcebible y no hubiera conseguido imponer la obra a sus contemporáneos, como lo logró.

La leyenda de la batalla de Roncesvalles era popularísima a mediados del siglo XII. Lo revela de un modo elocuentísimo cierta obra de carácter fabuloso, llamada *Liber Sancti Jacobi*, compilación cuyo texto más antiguo es el *Codex Calixtinus*, conservado en la Catedral de Santiago de Compostela, cuya redacción de fecha entre los años 1139 y 1173.[65] El *Liber Sancti Jacobi* trata de los oficios litúrgicos en honor de Santiago, de milagros y de la traslación del cuerpo del Apóstol de Jerusalén a Galicia y se cierra con dos textos de sumo interés para la leyenda de Roncesvalles. Su autor, probablemente un monje cluniacense francés interesado en propagar la peregrinación a Santiago, no repara en la admisión de fraudes y de detalles y datos legendarios que enardecieran el celo de los peregrinos y les guiaran a través del llamado Camino de Santiago.

El quinto y último libro del *Liber* es una guía para los peregrinos que van a Santiago.[66] Detalla el itinerario por las cuatro vías que atraviesan Francia y convergen en Puente la Reina, en Navarra; a partir de aquí, continúan en un solo camino que lleva a Santiago. El autor describe las cosas notables que se pueden ver en el transcurso del viaje, insistiendo en los monasterios y casas de religión. Al llegar a los desfiladeros de los Pirineos, hace unas curiosas referencias a los lugares que mantienen el recuerdo de

magne. Elle suffit» (pág. 183). Véase, del mismo Pauphilet, *Les legs du Moyen Âge*, Melun, 1950, págs. 77-80.

65. Véase la edición conjunta de todo el *Liber Sancti Iacobi*, *Codex Calixtinus*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santiago de Compostela, 1944, por W. M. Whitehill, G. Prado y J. C. García. En 1951 se ha publicado la traducción castellana completa del *Liber* por A. Moralejo, C. Torres y J. Feo.

66. Existe una edición particular de la guía por Jeanne Vieillard, *Le Guide du Pèlerin de St.-Jacques de Compostelle...*, Mâcon, 1938.

la batalla de Roncesvalles: ya da a Val Carlos, valle muy cercano al del teatro de la batalla de 778, el nombre de *Vallis Karoli*; explica que Carlomagno abrió el camino de Santiago e hizo levantar una cruz, la *Crux Karoli*, delante de la cual se arrodilló para orar, costumbre que seguirán los peregrinos; menciona el hospital y la iglesia en cuyas proximidades se encuentra la piedra que Roldán abrió con su espada (*in qua est petronus quem Rotolandus heros potentissimus spata sua a summo usque deorsum per medium trino icta scidit*); y describe Roncesvalles, donde se desarrolló la gran batalla en el curso de la cual combatieron Marsil, Roldán, Oliveros y fueron muertos numerosos cristianos y sarracenos. En el capítulo siguiente, al describir la iglesia de San Román de Blaya, se dice que allí descansa el cuerpo del mártir Roldán, que murió en Roncesvalles tras haber tañido el olifante, reliquia que se conserva en San Severino de Burdeos.[67]

El libro IV del *Liber Sancti Iacobi* lo constituye cierta *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, de la que se finge que es autor el arzobispo Turpín de Reims, por lo que normalmente se la conoce como la crónica del seudo Turpín.[68] Santiago se aparece a Carlomagno y le ordena que parta para España y que deje libre de paganos el camino que conduce al sepulcro de Compostela. El emperador obedece y emprende una campaña en la que conquista de Pamplona hasta Compostela, donde Turpín bautiza a los naturales de Galicia, que habían vuelto a caer en el paganismo, y España es reconquistada de mar a mar por los francos, y en todas partes son destruidos los ídolos de los sarracenos, excepto una estatua colosal de Mahoma, levantada en Cádiz, que por orden de Dios ha de persistir hasta el día que otro rey de Francia expulse de España a los últimos musulmanes, detalle precioso, pues la famosa estatua de Hércules de Cádiz fue fundida en 1145 por un emir, lo que indica que la *Chronica* del seudo Turpín ha de ser anterior a esta fecha. Con el oro recogido en esta campaña, Carlomagno dota a

67. Son contradictorias las opiniones sobre la fecha en que fueron fundadas las instituciones de Roncesvalles citadas en la *Guía*; véase, por un lado, P. David, *Études sur le livre de Saint-Jacques attribué au Pape Calixte II*, Bulletin des Études Portugaises, Lisboa, 1949; por el otro, José M. Lacarra, «Las más antiguas fundaciones monásticas en el Paso de Roncesvalles», *Homenaje a don Julio Urquijo*, San Sebastián, 1, 1949, págs. 91-108.

68. Edición particular por C. Meredith-Jones, *Historia Karoli Magni et Rotolandi ou Chronique du pseudo Turpin*, París, 1936.

la iglesia de Compostela, donde establece un obispado y una comunidad de canónigos isidorianos. Carlomagno regresa a Francia, pero tiene que emprender una nueva campaña contra el rey africano Aigolandus, que acaba de invadir España. Le asedia en Sahagún y lo derrota frente a Pamplona; después con un ejército donde figuran los más destacados héroes carolingios legendarios, vence a otros cabecillas infieles, como el gigante Ferracutus en Nájera o el rey Autumayor en Córdoba. Después de haber conquistado esta ciudad, Carlos es otra vez dueño de toda España y vuelve a Santiago para ampliar el culto de Santiago.

En los capítulos XXI a XXIX de la crónica del seudo Turpín, se narra el desastre de Roncesvalles y sus consecuencias, de un modo muy parecido a la narración de la *Chanson de Roland*. Carlomagno, en Pamplona, envía a Ganelón a Zaragoza donde reinan los hermanos Marsil y Baligant; les conmina a abrazar la religión cristiana o pagar un tributo. Cargan al mensajero de tesoros, pero, antes de partir, Ganelón les promete traicionar a los cristianos y, al volver ante Carlomagno, le anuncia que el rey Marsil está dispuesto a trasladarse a Francia para recibir el bautismo. El ejército se pone pues en marcha para regresar a Francia; y, en Roncesvalles, la retaguardia, a las órdenes de Roldán, es atacada por las fuerzas de Marsil y Baligant. Después de dos sangrientos y largos combates, Roldán tañe el olifante para reunir a sus tropas. En el curso de un tercer combate, Marsil es muerto por Roldán y su hermano Baligant huye. En la retaguardia francesa sólo quedan Roldán, Balduino y Teodorico; el primero, gravemente herido, intenta romper su espada golpeando una roca. Tañe nuevamente el olifante para reunir a los guerreros dispersos; y un ángel lleva el sonido hasta Val Carlos, donde está Carlomagno, el cual quiere volver atrás, pero Ganelón le disuade. Mientras tanto muere Roldán, tras reconciliarse con Dios y rezar en presencia de Teodorico, pues Balduino, montado en el caballo del primero, se ha unido a la hueste de Carlos para comunicarle lo que acaece. Carlos da media vuelta y llega al campo de batalla, donde llora ante el cadáver de su sobrino. Al día siguiente persigue a los sarracenos, realiza el milagro de detener el curso del sol y los derrota ante Zaragoza. Se averigua entonces la traición de Ganelón por medio de un combate, en el que Pinabel lucha por Ganelón contra Teodorico, el cual vence, y el traidor es descuartizado. Se narra luego el entierro de los héroes de Roncesva-

lles en Burdeos y en los Aliscamps de Arles, y Turpín se retira a Viena del Delfinado para curar sus heridas.

Las principales diferencias que presenta el relato de la batalla de Roncesvalles según el seudo Turpín con el de la *Chanson de Roland* son las siguientes: en el seudo Turpín no existe la embajada de Blancandrín, pues sólo se da cuenta de la mensajería de Ganelón; ni el episodio de Baligant, pues éste es considerado como hermano de Marsil (y no como su señor); sí, en cambio, figura la batalla de Zaragoza, en la que Carlomagno venga el desastre de Roncesvalles; pero no existe el episodio de la bella Alda; Ganelón no es objeto de juicio, pero en cambio tiene lugar el duelo para averiguar su culpabilidad, en el cual el caballero que vence, Teodorico, ha luchado en Roncesvalles y ha sido el único que ha asistido a la muerte de Roldán. Oliveros tiene un papel menos importante que en la *Chanson de Roland*; por contra, Balduino, que no figura en la *Chanson*, juega un papel importante. No hay explicación previa del odio entre Roldán y Ganelón, y, naturalmente, Turpín no puede morir en Roncesvalles, puesto que es presentado como autor de la narración.

Hay otra narración de la batalla de Roncesvalles, en 482 versos latinos, que se titula *Carmen de prodicione Guenonis*. Se ha llegado a la conclusión de que está escrito hacia 1200, cosa que le quita el valor que se le atribuía cuando se creía que era más antiguo. Por lo que parece, el poeta que compuso esta obra se ha limitado a abreviar la *Chanson de Roland* que conocemos, y en algunos momentos se ha inspirado del seudo Turpín.

Las relaciones entre la *Chronica* del seudo Turpín y la *Chanson de Roland* constituyen otro de los problemas delicados y difíciles que ha discutido la crítica sin llegar a una solución que haya podido merecer la aprobación general. Parece naturalmente evidente que no hay relación directa entre estas dos obras y que sus semejanzas, así como sus frecuentes divergencias, se deben explicar por una derivación común de una misma fuente, quizá a través de textos intermedios perdidos. De todos modos, es necesario mencionar la teoría expuesta por A. Burger[69] según la cual existió un poema hagiográfico latino, del cual se encuentran restos versificados en la *Guía de los peregrinos* y en la crónica del seudo Turpín (es decir, en los dos

69. A. Burger, «La légende de Roncevaux...», *Romania*, LXX, 1948-1949, págs. 433-473.

últimos libros del *Liber Santi Jacobi*). Sería este poema hagiográfico, hoy perdido, que el autor del *Roland* habría tenido bajo los ojos y transformado en epopeya. Las conclusiones de Burger han sido discutidas,[70] pero no parecen desencaminadas, y no creo arriesgado añadir que este antiguo poema latino perdido, aprovechado, por un lado, por la *Guía* y por el seudo Turpín, y por otro, independientemente, por el autor de la *Chanson*, bien pudo ser la *Gesta Francorum* que nuestro poeta cita explícitamente como su fuente.

Todo ello nada nos aclara respecto a la fecha de la *Chanson de Roland*, aunque nos confirma que en la primera mitad del siglo XII la leyenda estaba constituida de un modo muy similar al que aparece en el cantar de gesta y que gozaba de gran popularidad. Podemos seguir remontándonos en el tiempo: Orderico Vital, cronista nacido en 1075, escribe en su *Historia Ecclesiastica*, redactada en 1135, que poco antes de morir Roberto Guiscardo dirigió un parlamento a su hijo en el cual decía: «Noble atleta Boemundo, comparable por tu valor guerrero al tesalo Aquiles y al franco Roldán (*francigeno Rollando*)». Roberto Guiscardo murió en 1085, cuando el historiador que nos ha transmitido esta frase ya vivía. Aunque es dudoso que el caudillo normando, en el momento de morir, se acordara de Aquiles y de Roldán, lo único que podemos extraer de esta cita, adoptando una actitud hipercrítica, es que en 1135, cuando se escribió la *Historia Ecclesiastica*, Roldán era considerado un héroe como Aquiles, lo que en modo alguno implica que existiera la *Chanson*, pues sólo demuestra que Roldán era famoso por su valor guerrero. Y cuando, entre los años 1112 y 1118, Raúl de Caen escribe sus *Gesta Tancredi* en versos latinos y, ponderando las hazañas de dos caballeros en la batalla de Dorilea, exclama: «¡Diríase que han resucitado Roldán y Oliveros!» (*Rollandum dicas Oliveriumque renatos!*), sólo podemos interpretar también, en rigor, que se alude a la leyenda anterior a la *Chanson de Roland*, aunque Bédier cree decididamente que se trata de una alusión a nuestro poema.

Más sintomática es la referencia que se encuentra en los versos latinos en los que Radulfus Tortarius, clérigo muerto en 1114, narra la conocida

70. Véanse las recensiones de E. Li Gotti en *Cultura Neolatina*, IX, 1949, págs. 177-179, y de J. Rychner en *Romania*, LXXII, 1951, págs. 239-246, y las observaciones de M. Delbouille en *Sur la genèse...*, págs. 99-100 y 154-260.

leyenda de Amis y Amile. En el episodio donde Amile defiende, en el decurso de un duelo, el honor de Beliardis, su espada se rompe; la doncella corre entonces a buscar otra a casa de su padre y la lleva a su defensor. Esta espada resulta ser la del famoso Roldán, que la había recibido de su tío Carlomagno, y con la cual tenía costumbre de matar a miles de paganos.[71]

El testimonio de la *Crónica Silense* española, que se fecha entre 1110 y 1115, es de un valor relativo. Tratando de la invasión musulmana en la Península Ibérica, declara que sólo Dios ayudó a los españoles en la reconquista, y que los franceses afirman falsamente que Carlomagno conquistó a los paganos ciertas ciudades más allá de los Pirineos. Al contrario, Carlomagno se dejó comprar por los sarracenos (*more francorum auro corruptus*), y el texto relata la expedición franca de acuerdo con la *Vita Karoli* de Eginhardo y los *Anales* que se le atribuyen. Menéndez Pidal que, en 1913,[72] creía que la *Crónica Silense* hacía alusión a la *Chanson de Roland*, lo niega en 1924 con estas palabras: «Al rebatir la falsa afirmación de que Carlos conquistase en España algunas ciudades, no parece aludir a la *Chanson de Roland*, pues ésta afirma más: que Carlomagno conquistó toda España, sin que hubiese ciudad que le resistiese, fuera de Zaragoza; probablemente el cronista español alude a algún otro poema, como la *Prise de Nobles*, más antiguo que el *Roland* [y perdido], o a cualquier otro diverso de éste; pero sin duda alude a alguna *chanson de geste*».[73]

Debo advertir que estoy convencido de que los testimonios de Orderico Vital, Raúl de Caen y Radulfus Tortarius aluden a la *Chanson de Roland*. No obstante, no existe posibilidad de convertir en certeza este convencimiento, debido a lo cual lo más prudente es presentarlos como testimonios que indican, simplemente, que la leyenda de Roncesvalles es perfectamente conocida en los primeros años del siglo XII. Pero esto es cosa evidente ya un siglo antes, como veremos luego.

71. Véase A. Monteverdi, «Rodolfo Tortario e la sua epistola...», *Studi Romanzi*, XIX, 1928, págs. 7-45.

72. En la introducción a la edición del *Poema del Cid*, Madrid, 1913, «La lectura», pág. 45, nota 2.

73. *Poesía juglaresca y juglares*, págs. 316-317; véase también *Reliquias*, págs. XXXV-XXXVI.

Un testimonio que merece ser tomado en consideración es el que nos ofrece el poema latino de Godofredo de Viterbo intitulado *Pantheon*, escrito entre 1185 y 1187. Se refiere a dos montañas de Sicilia, isla que conocía bien, y dice a propósito de ellas:

> Mons ibi stat magnus qui dicitur esse Rolandus,
> alter Oliverius, simili ratione vocandus:
> haec memoranda truces constituere duces.*

Se trata de dos promontorios de la costa norte de Sicilia, el cabo *Orlando*, que aún conserva este nombre, y el *Olivieri*, nombre que tuvo el actual cabo Calavà. Según É. Mireaux, los "orgullosos duques" que bautizaron así los dos promontorios italianos fueron el conde Roger de Sicilia y Roberto Guiscardo, y esto no pudo suceder mucho después de 1071, fecha en que los normandos conquistaron Palermo.[74] Aunque L. Michel haya intentado refutar este argumento,[75] la conclusión de Mireaux, aunque siendo una conjetura, no se puede descartar.

Alrededor del año 1050 se hizo la copia de la *Vita Karoli* de Eginhardo conservada en la Biblioteca Nacional de París (*f. latin* 5.354). El escriba añadió al texto que copiaba una glosa curiosa: «Reliqua actuum eius [de Carlomagno] gesta, seu ea quae in carminibus vulgo canuntur de eo, non hic pleniter descripta, sed require in Vita quam Alchuinus de eo scribit». El escriba envía al lector deseoso de saber más sobre Carlomagno a una *Vita* escrita por Alcuino, pero afirma que ciertas gestas del emperador eran cantadas por el vulgo bajo forma de poemas. El pueblo de Francia, a mitad del siglo XI —época de la *Vie de Saint Léger* y de la de *Saint Alexis*, que no son los primeros textos conservados—, cantaba en francés. La glosa, en realidad, no nos dice sobre qué gestas de Carlomagno cantaba el vulgo, pero da testimonio de la existencia de poemas de tipo popular o tradicional.[76]

* «Allí se alza un gran monte que es llamado el Rolandus / y otro, el Oliverius, llamado así por motivo similar: / decidieron que debían ser recordados unos fieros caudillos».

74. É. Mireaux, *La Chanson de Roland et l'histoire de France*, París, 1943, pág. 112.

75. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XXV, 1946-1947, pág. 278.

76. Véase Bédier, *Lég. ép.*, IV, pág. 452, que dice, a propósito de la fecha del manuscrito: «que l'on fait remonter au XI siècle», y Fawtier, *La Chanson de Roland*, pág. 81.

Tenemos derecho a hacernos la siguiente pregunta: ¿por qué al lado de personajes reales, aunque idealizados, como son Carlomagno, Roldán y Turpín, ha de desempeñar un papel tan importante en la *Chanson* un caballero llamado Olivier, cuyo nombre, tan mediterráneo, constituye una anomalía al lado de los históricos Eggihardus, Anselmus y Hruodlandus, tan característicamente germánicos y que realmente murieron en Roncesvalles? Sobre este punto nos iluminan una serie de investigaciones y descubrimientos hechos por Boissonnade, F. Lot, Fawtier, Mireaux, Mme. Lejeune y P. Aebischer. Encontraron en diversos cartularios de los siglos XI, XII y XIII nombres de parejas de hermanos llamados Roldán y Oliveros, prueba irrefutable de que sus padres o sus padrinos, que les dieron el nombre en el bautizo, conocían la *Chanson de Roland*, ya sea en una versión que no tiene que ser obligatoriamente la de Oxford, ya sea alguna otra forma de la leyenda de Roncesvalles —leyenda y no historia ya que Oliveros es un personaje fabuloso, que no intervino en la batalla pirenaica—. Pero también es una prueba de que estos padres o padrinos eran verdaderos entusiastas de estos dos héroes de la epopeya, al igual que muchos wagnerianos entusiastas de principios de nuestro siglo dieron a sus hijos los nombres de Sigfrid, Tristán, Parsifal, etc. A partir de 1950, gracias a un importante trabajo de Mme. Rita Lejeune,[77] el problema se amplió, se estudió y se examinó de un modo eficaz, aunque también suscitó una crítica severa que lo redujo a proporciones más justas, aun sin que por ello sea menos significativo.[78] Veamos el estado actual de la cuestión, partiendo de los tiempos más modernos para remontarnos a los más pretéritos. Las firmas de hermanos llamados *Rolando* y *Uliverius* figuran en el acta de donación hecha al monasterio de Santa Felicola de Montechiarugolo (no lejos de Parma), el 2 de enero de 1174. En febrero de 1172 los hermanos *Oliverius* y *Rolandus* intercambian tierras con el arzobispo de Génova.[79] En un documento de marzo

77. R. Lejeune, «La naissance du couple littéraire Roland et Olivier», *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, X, 1950, págs. 371-401.

78. Véase D. McMillan, «Du nouveau sur la Chanson de Roland?», *The Modern Language Review*, XLVII, 1952, págs. 334-339, y P. Aebischer, «Les trois mentions plus anciennes du couple Roland et Olivier», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XXX, 1952, págs. 657-675.

79. P. Aebischer, «Deux cas italiens de frères dénomés Roland et Olivier», *Studi Medievali*, XVIII, 1952, págs. 325-331.

de 1145 aparecen, en un acta de donación hecha en el Vallès (condado de Barcelona), un *Olivario*, clérigo, y su hermano *Rodlando-Oliverio*, lo que permite suponer que, hacia 1100, un hombre llamado *Oliverius* bautizó a sus hijos con los nombres de *Rodlandus* y *Olivarius*.[80] Ya en el siglo XI, en un documento bearnés de 1096 aparecen «*Olivarius* de Arbocava et *Rollandus* frater eius».[81] El 14 de octubre de 1091 los hermanos *Olivarius* y *Rotlandus* firman un documento de Béziers.[82] Entre 1082 y 1106, en el acta de una donación hecha por Girardus de Monte Alivo al monasterio de Saint-Aubin d'Angers, se cita a sus hijos, *Oliverius atque Rotlandus*.[83] Y, finalmente, en un acta de donación de Brioude (Haute-Loire), anterior a 1031 pero posterior a 999,[84] aparecen unos testigos llamados *Oliverius* y *Rodlandus* que Mme. Lejeune[85] considera como hermanos, pero de los que P. Aebischer, después de haber estudiado el documento, dice que «su fraternidad [...] no es más que una hipótesis indemostrable».[86]

Así pues, la más antigua de estas parejas de hermanos llamados Roldán y Oliveros, transmitida hasta nosotros por un documento indiscutible, es el de los hijos de Girardus de Monte Alivo en una donación hecha entre 1082 y 1106. El testimonio del documento de Béziers de 1091 y del documento bearnés de 1096 hace conjeturar que unos hermanos que hubieran podido firmar o aprobar documentos, en estas fechas, tenían que haber nacido, a lo más, entre 1070 y 1075. Pero, incluso en este caso, para que los nombres de los héroes de la leyenda hubieran sido considerados adecuados para bautizar a hijos o ahijados, la leyenda tenía que haber gozado de una popularidad que no pudo adquirir en pocos días. Con un exceso de prudencia y adoptando la actitud lo más hipercrítica posible, podemos afirmar que a mediados del siglo XI, Roldán y Oliveros ya eran héroes legendarios muy populares. Queda sin embargo la posibilidad de que el *Oliverius* y el *Rod-*

80. P. Aebischer, «Un cas du couple Roland-Olivier dans une charte de San Cugat», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXV, 1953, págs. 165-170.

81. F. Lot, *Romania*, LIV, 1928, pág. 372.

82. R. Lejeune, «La naissance...», pág. 376.

83. R. Fawtier, *La Chanson de Roland*, págs. 74-75.

84. Para las fechas, véase P. Aebischer, «Les trois mentions...», pág. 662.

85. R. Lejeune, «La naissance...», pág. 357.

86. «Les trois mentions...», pág. 663.

landus del documento de Brioude, que se sitúa entre 999 y 1031, fueran también realmente hermanos; esto nos permitiría afirmar que la popularidad de los héroes ya era real en los alrededores del año 1000.

La onomástica nos ha demostrado que en 1050, como muy tarde, Oliveros, el héroe fabuloso, ya era el compañero de Roldán, el héroe histórico. Según las investigaciones independientes de L. Spitzer y de Mme. Lejeune, el nombre de Oliveros (*Olivier*) procedería de *oliva*, considerado como símbolo de la sabiduría (*sapientia*), digno contrapunto a la valentía (*fortitudo*) de Roldán, antítesis que se manifiesta en el verso 1.093 de la *Chanson*:

Rollant est proz e Oliver est sage*

Se trata de una explicación ingeniosa, defendida con entusiasmo por M. Delbouille,[87] pero que, si es cierta, supondría una formación culta en la persona que inventó el nombre del compañero de Roldán.

En 1954, Dámaso Alonso dio a conocer y estudió minuciosamente un texto importante en relación con la leyenda de Roncesvalles.[88] En un manuscrito de la Real Academia de Historia de Madrid (*Emilianense* 39), un folio, que había quedado parcialmente en blanco entre dos tratados, contiene en su parte inferior algunas consideraciones sobre la «Cantabria» y la misma mano, en la segunda columna, escribió las líneas siguientes que se conocen con el nombre de *Nota Emilianense*:

In era .d ccc xvi.[89] *uenit Carlus rex ad Cesaragusta. In his diebus habuit duodecim neptis; unusquisque habebat tria milia equitum cum loricis suis. Nomina ex his Rodlane, Bertlane, Oggero Spatacurta, Ghigelmo Alcorbitanas, Olibero et episcopo domini Torpini. Et unusquisque singulos menses serbiebat ad regem cum scolicis suis. Contigit ut regem cum suis ostis pausabit in Cesaragusta; post aliquantulum temporis, suis dederunt consilium ut munera acciperet multa, ne a ffamis periret*

* «Roldán es valiente y Oliveros prudente».

87. Véase L. Spitzer, *PLMA*, LVIII, 1943, págs. 589-593; R. Lejeune, «La naissance...», pág. 383; y M. Delbouille, *Sur la genèse...*, págs. 103-107.

88. D. Alonso, «La primitiva épica francesa a la luz de una *Nota Emilianense*», *Revista de Filología Española*, XXXVII, 1953, págs. 1-94 (la separata lleva fecha de 1954).

89. El copista emplea, como es habitual en Castilla, la era hispánica, que parte del año 38 a. C. El año de la era 816 corresponde, pues, a 778.

*exercitum, sed ad propriam rediret. Quod factum est. Deinde placuit ad regem, pro salutem hominum exercituum, ut Rodlane, belligerator fortis, cum suis posterum veniret. At ubi exercitum portum de Sicera transiret, in Rozaballes a gentibus Sarrazenorum fuit Rodlane occiso.**

La escritura visigótica, en la que está redactada la nota, es normal en los manuscritos españoles del siglo x, pero su tradición caligráfica se prolonga, en ciertos casos, hasta la primera mitad del xi. D. Alonso, con la ayuda de expertos en paleografía, fechó la nota entre 1065 y 1075, resistiéndose a la tentación de hacerla más antigua. Está claro que esta datación es la más reciente que se puede proponer para este escrito, puesto que es muy probable que su redacción sea sensiblemente anterior. De todos modos, vista la importancia del documento, lo más prudente es considerarlo como perteneciente a la última parte del tercer cuarto del siglo xi, puesto que podemos utilizarlo sabiendo, con certeza, que la *Nota Emilianense* ya existía.

Esta nota proviene de San Millán de la Cogolla (provincia de Logroño), en La Rioja, localidad vecina al camino de Santiago. Muestra particularidades del latín medieval hispánico y ofrece algunos de los nombres propios con formas más próximas al romance que al latín (*Carlus*, *Rodlane*, *Olibero*). Es evidente que el escriba omitió dos líneas, puesto que anuncia que va a dar los nombres de los doce *neptis* de Carlomagno, pero luego sólo da seis. Esto nos demuestra, sin duda, que estaba copiando un texto que tenía delante de los ojos y que, por distracción, saltó los seis nombres que faltan.

Se da, en la *Nota*, una versión de la batalla pirenaica a medio camino entre el pasaje de la *Vita Karoli* de Eginhardo y la *Chanson de Roland* del

* «En el año de la era 816, vino el rey Carlos a Zaragoza. En aquellos días tenía doce sobrinos, cada uno de los cuales tenía tres mil caballeros con sus lorigas. Los nombres de éstos: Rodlane, Bertlane, Oggero spata curta [espada corta], Ghigelmo alcorbitanas [de la nariz curva], Olibero y el obispo don Torpín. Y cada uno de ellos servía al rey un mes con los de su séquito. Ocurrió que el rey con su hueste se detuvo en Zaragoza; después de algún tiempo los suyos le aconsejaron que aceptara muchos presentes para que el ejército no pereciera de hambre y se volviera a su país. Lo que se hizo. Luego plugo al rey, para la salvación de los hombres de su ejército, que Rodlane, guerrero fuerte, viniera con los suyos detrás. Cuando el ejército atravesaba el puerto de Sícera, en Rozaballes, Rodlane fue muerto por las gentes sarracenas».

manuscrito de Oxford. La *Nota* constituye el texto más antiguo, de los conocidos hasta ahora, donde se dice que la batalla en que Roldán encontró la muerte se desarrolló en Roncesvalles, en la forma popular *Rozaballes*, que corresponde al latín *Roscidavallis*. Carlos, que no puede evidentemente entrar en Zaragoza (*pausabit* parece significar «asedió»), sigue el consejo de los suyos que le recomiendan aceptar los regalos del enemigo para que el ejército no muera de hambre. Este dato concuerda con la mención de los rehenes que, según los Anales francos, los sarracenos entregaron al rey en el transcurso de las negociaciones a las puertas de Zaragoza. Por otro lado, la versión está de acuerdo con el tema de los regalos ofrecidos por Marsil a Carlomagno en la *Chanson de Roland*. En la *Nota* es el rey en persona quien designa a Roldán para dirigir la retaguardia, hecho que, junto con el precedente, supone la aceptación de una modalidad de la leyenda en la que no aparecía Ganelón y donde el desastre no era debido a una traición, lo que concuerda mejor con la verdad histórica. Por contra, vemos participar en la batalla de Roncesvalles a personajes fabulosos o que no participaron en el combate del 778; para empezar Oliveros y el obispo Turpín, cosa que está totalmente de acuerdo con la tradición francesa y la *Chanson de Roland*. Pero también figuran personajes del ciclo de Guillermo: el propio Guillermo *au court nez* y su sobrino Bertrand *li palazins*[90] (aspecto que examinaremos cuando tratemos de este ciclo), y también Ogier de Dinamarca. Estos seis personajes, junto con los seis que el escriba olvidó, se califican como sobrinos (*neptis*) de Carlomagno; no hay que ver aquí una relación de sangre, puesto que sería inconcebible ver como primos a héroes y personajes tan distintos, sino la expresión de un cargo palatino (quizá algo como los *antrustiones*),[91] cargo que ostentaban los doce paladines que se encargaban,

90. F. Lecoy, *Romania*, LXXXVI, 1955, págs. 267-268, cree que se trata de Bertrand, hijo de Naimón de Baviera.

91. Sobre los *antrustiones*, especie de guardia personal, véase Fustel de Coulanges, *Histoire des Institutions politiques de l'ancienne France...*, París, 1922, págs. 80-82. Hay que tener en cuenta el hecho de que, en el Bajo Imperio, los señores nombraban a sus clientes y servidores *familiaris mei*, y que, entre los francos, los principales servidores del rey son llamados *familiaris, comes et amicus* (cfr. Fustel de Coulanges, *Histoire... Les origines du système féodal*, págs. 245 y 327). Es muy posible que se llegara, a determinada época, a llamar *nepotes* los *nutriti* que componían la gran *familia* de los cortesanos.

cada uno durante un mes, de la guardia y del servicio del rey con tres mil caballeros armados con lorigas que eran su séquito. Es muy posible que este dato sea antiguo y primitivo y que, más tarde, cuando ya no se entendía, Roldán solamente haya sido considerado como sobrino del emperador, lo que daría una mayor fuerza dramática a la leyenda.

La *Nota Emilianense* está llena de elementos legendarios, pero no tiene un tono heroico, cosa que, quizá, se deba a su concisión. Es difícil decidir si supone una base escrita u oral, bajo forma poética o en prosa. Por otro lado, si admitimos que supone una forma poética, ésta ¿hubiera sido redactada en francés o en castellano? Con todas las reservas sugeridas por la más elemental prudencia, y simplemente a título de pura hipótesis, podríamos imaginar que el redactor de la *Nota*, o de su original, quiso dejar un rastro escrito y muy condensado de lo que habría oído cantar a juglares; y esto habría sido una *Chanson de Roland* embrionaria escuchada un día, a mediados del siglo XI, en el camino de Santiago.

Una prueba decisiva a favor de la existencia de la leyenda de Roncesvalles hacia el año 1000 es aducida por Mme. Lejeune.[92] Se trata de cierta crónica de Dudón de Saint-Quentin, titulada *De moribus et actis primorum Normanniae ducum*,[93] redactada entre los años 1015 y 1020; en ella se narra un episodio fabuloso y novelesco cuyos pasajes más significativos son los siguientes: los normandos avanzan hacia París para ponerle cerco (los acontecimientos se sitúan en el siglo IX), y un conde del Maine, llamado Ragnoldus, toma el mando de las tropas francas y les sale al encuentro. Frente a frente los ejércitos, Ragnoldus envía al enemigo un parlamentario, Alstingus (Hastings), normando renegado que estaba al servicio del rey de Francia, Alstingus va al campo adversario, que es el de sus compatriotas, y al regresar al ejército de los francos los desanima y pérfidamente les desaconseja librar batalla. Entonces toma la palabra el abanderado (*signifer*) de Ragnoldus, llamado Rotlandus, que, despreciando las razones del renegado, dice a su jefe: «¿Por qué os aconsejáis de este hombre? Jamás un lobo será cazado por un lobo, ni una zorra por una zorra». Estas palabras deciden que se librará batalla, en la cual Rot-

92. «La naissance du couple littéraire...», págs. 393-395.

93. Edición de J. Lair, Caen, 1865, págs. 154-156.

landus lucha valerosamente, es muerto por el enemigo y los francos son derrotados. Hay en este relato fabuloso una serie de elementos que impresionan por su paralelismo con la *Chanson de Roland*:[94] la actitud del mensajero, similar a la de Ganelón; la oposición a éste, el nombre y la impetuosidad de Rotlandus; su muerte en plena batalla, en la que los francos son derrotados.

Decididamente la leyenda de Roncesvalles ya existía hacia el año 1000, fecha, desde luego, anterior al texto conservado de la *Chanson de Roland*. Es evidente que antes de componerse el cantar existieron otras obras literarias sobre el mismo tema, como pueden ser el poema hagiográfico supuesto por Burger a base de la *Guía* y del seudo Turpín y la *Gesta Francorum* (si ambos textos no son lo mismo), así como versiones en verso en lengua románica; pero lo que ahora nos interesa es fechar el cantar de gesta que conocemos en la forma del manuscrito de Oxford y que va firmado por Turoldus en su último verso.

¿Existe algún dato en la *Chanson de Roland* que nos permita afirmar con certeza que fue escrita con posterioridad a un año determinado? Se acostumbra a afirmar que la *Chanson* ha de ser posterior al año 1002 porque en ella se utiliza el término *almaçur* como sinónimo de «jefe sarraceno» y en aquel año murió el famoso Almanzor. Este dato carece de valor, no tan sólo porque antes del famoso Almanzor hubo muchos guerreros mahometanos así llamados, sino también porque es a todas luces evidente que la *Chanson de Roland*, de Turoldus, es posterior a aquella fecha. A mi entender existe un *terminus a quo* de la *Chanson de Roland* más seguro y que jamás ha sido puesto de relieve, que yo sepa.

El rey Marsil de Zaragoza, con la finalidad de engañar a Carlomagno, decide enviarle un cuantioso presente en forma de metales preciosos y animales, entre los cuales figuran setecientos camellos («set cenz camelz», verso 31), lo cual es anunciado al emperador por Blancandrín (verso 129), comunicado por el emperador a sus barones (verso 184), y Marsil ordena que se efectúe (verso 645). Ganelón, en recompensa por su traición, recibe del rey sarraceno «muls e chevals e cameils e leuns» (verso 847). Cinco veces la *Chan-*

94. «L'analogie est réelle avec la *Chanson de Roland*», P. Le Gentil, *La Chanson de Roland*, pág. 43.

son de Roland nombra los camellos, todas ellas como una bestia de precio, que es regalada formando parte de un tesoro.

Cuando el rey Marsil convoca sus fuerzas por primera vez para partir hacia Roncesvalles y sorprender la retaguardia francesa, «en Sarraguce fait suner ses taburs» (verso 852). Cuando el ejército de Baligant se apresta para luchar contra el de Carlomagno, los sarracenos «per tute l'ost funt lur taburs suner» (verso 3.137). La *Chanson de Roland* nombra dos veces los tambores como instrumento empleado en la guerra por los sarracenos.

En octubre del año 1086 se libró, cerca de Badajoz, la batalla de Zalaca, en la que Alfonso VI fue derrotado por los almorávides, recientemente llegados a la Península. En esta batalla los sarracenos se impusieron, entre otras razones, por haber empleado una nueva táctica militar que sorprendió a los cristianos. Según el historiador árabe Al Makkarí, los caballos de los cristianos experimentaron desconcierto ante la extraña figura y los singulares gritos de los camellos que traían los infieles. En esta batalla, además, sobrecogió a los cristianos el atronador redoble de los grandes tambores almorávides, «instrumento jamás oído antes en las milicias de España».[95] En resumen, la primera vez que los cristianos tuvieron noticia de los camellos utilizados por los árabes y oyeron el bélico redoble del tambor fue en la batalla de Zalaca, y ambas cosas acababan de llegar a España importadas por los almorávides invasores. El texto conservado de la *Chanson de Roland*, desde el momento que hace figurar camellos y tambores en las filas de los sarracenos de España, ha de haber sido escrito, necesariamente, en fecha posterior a octubre de 1086. Las noticias de la batalla de Zalaca llegaron pronto más allá de los Pirineos, pues Alfonso VI solicitó el auxilio de la cristiandad y enseguida tuvo a su lado a muchos señores franceses, entre ellos el duque Eudes de Borgoña.

Creo, pues, que, mientras no se demuestre que los cristianos pudieron tener noticia de camellos y tambores antes de la acción de Zalaca, hay que conceder que la *Chanson de Roland* (el texto de Oxford) es posterior al año 1086.

95. R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Madrid, 1947, pág. 335, donde también se encuentran la referencia a los camellos y amplias noticias sobre la batalla de Zalaca. En la pág. 432 se dice que los tambores se oyeron por vez primera en Valencia en el año 1092.

Lo difícil es hallar un *terminus ad quem* decisivo. Un texto de la *Chanson de Roland*, muy parecido al del manuscrito de Oxford, fue conocido e imitado por el poeta provenzal Gregori Bechada en la *Cansó d'Antiocha*, redactada entre 1130 y 1142, lo que constituye, por el momento, la primera alusión a nuestro cantar de gesta en la literatura románica.[96] Veremos más adelante que en 1125 Guillermo de Malmesbury ya cita la *Chanson de Roland*, pero de 1086 a 1125 van una cuarentena de años, lapso de tiempo que dista mucho de satisfacer nuestros deseos de una datación precisa y circunscrita. No obstante, hay que llamar la atención y dar todo su valor a un trabajo del numismático Adrien Blanchet, autor que se ha situado frente a la *Chanson de Roland* sin ninguna idea preconcebida, como es lógico en quien está especializado en materia muy distinta de la nuestra. Blanchet examina el cantar desde el punto de vista monetario y observa que en él hay citas a la moneda de plata en sentido peyorativo, que se mencionan los *mancusos*, frecuentes en los siglos x y xi, que los *besanz esmerez* del verso 132 han de referirse a la moneda bizantina anterior a Miguel VII (1071), que rebajó la ley, y concluye que «todo autoriza a creer que la *Chanson de Roland* fue empezada, por lo menos, en un período posterior a los años 1075-1090».[97] Como puede verse, los datos extraídos de la numismática no están en contradicción con la fecha tope que nos ha brindado la batalla de Zalaca. Esta constatación se adapta también a las conclusiones a las que llega, por un camino muy diferente y estudiando un problema muy distinto, Aurelio Roncaglia. Este romanista italiano explica el sorprendente silencio que se observa, en toda la *Chanson de Roland*, sobre el apóstol Santiago y sobre Compostela, que atrajo tantos peregrinos desde la mitad del siglo xi, a causa de las tensas relaciones entre esta iglesia y la de Roma y, en general, entre la Iglesia española y el Papado desde el concilio de Reims (1049), en el que se excomulgó al arzobispo de Santiago, Creconio, y hasta la reconcilia-

96. R. Lejeune, «Une allusion méconnue à une Chanson de Roland», *Romania*, LXXV, 1954, págs. 145-164.

97. A. Blanchet, «Les monnaies dans la Chanson de Roland», *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Comptes rendus des séances de l'année 1942, págs. 36-48. Recuérdese que por el mismo procedimiento numismático se ha comprobado la fecha que Menéndez Pidal asigna al Cid castellano; véase F. Mateu Llopis en «La moneda en el Poema del Cid», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XX, 1947, págs. 43-56.

ción que tuvo lugar en Cluny en 1095. La Iglesia francesa se mantuvo firmemente al lado de Roma y esto explicaría el hecho que la *Chanson de Roland* observara un prudente y significativo silencio sobre San Jaime y Compostela. Esta actitud, no obstante, deja de tener sentido después de la conciliación de 1095 y esto confirma que la *Chanson de Roland*, que leemos hoy en la versión de Oxford, está redactada antes de esta fecha.[98]

Podemos, pues, concluir, con todas las reservas exigidas por estos problemas tan delicados, que la *Chanson de Roland* de Oxford se empezó a escribir entre 1087 —como lo atestiguan los datos proporcionados por la batalla de Zalaca— y 1090 —como lo prueba la numismática—; y que, probablemente, es anterior a 1095 —como parece revelar el silencio relativo a Santiago—. Esta conclusión, de todos modos, concuerda con las fechas que, por otros motivos, especialmente lingüísticos, fijó M. Delbouille: «La *Chanson de Roland* se sitúa ciertamente a medio camino entre el *Alexis* (fechado alrededor de 1050) y los poemas de la mitad del siglo XII. La composición del poema que nos presenta el manuscrito de Oxford hay que situarla alrededor de 1100; el manuscrito de Oxford nos lo presenta en una copia bastante descuidada pero muy arcaica y ciertamente fiel al texto original».[99] Las palabras «texto original» constituyen el núcleo de un problema del que hablaremos más adelante, pero la afirmación de que la *Chanson de Roland* es de «alrededor de 1100» concuerda suficientemente con nuestras conclusiones, puesto que una discrepancia de cinco o diez años no es significativa. Creo que la fórmula más prudente es la de admitir que la *Chanson de Roland* conservada fue escrita a finales del siglo XI.

Estamos pues ante una serie de resultados y elementos, de orígenes muy diversos y de diferente valor, que justifican la tentativa de investigar cómo y cuándo se formó la leyenda de Roncesvalles y de intentar obtener alguna precisión sobre las formas literarias que pudo revestir esta leyenda antes de que un escritor, a finales del siglo XI, le diera la forma bajo la cual se presenta en el manuscrito de Oxford. Buscaremos algo preciso. Sabemos, con bastante detalle, lo que sucedió en el curso de la batalla pirenaica

98. A. Roncaglia, «Il silenzio del Roland su Sant'Iacopo: le vie dei pellegrinaggi e le vie della storia», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 151-171.

99. M. Delbouille, *Sur la genèse*..., pág. 73.

del 15 de agosto de 778; conocemos sus antecedentes y sus consecuencias. Nuestro objetivo es el de extraer de un dato o de un documento posibles elementos destinados a embellecer, ampliar, exagerar o dramatizar el acontecimiento histórico; y cuanto más fabulosos y novelescos sean estos elementos, más interesantes serán para nosotros, puesto que todo lo que no es historia es leyenda.

Cuando, tres meses antes de la batalla, en mayo de 778, el papa Adriano I escribe al rey Carlos, diciéndole que sabe que va a luchar contra la «Agarenorum gens» y que rezará «ut angelus Dei omnipotentis vos praecedat et faciat vestra praecellentia triumfans atque cum magnis victoriis et exaltationem ad propii regni vestri culmen una cum omnem Deo dilectum Francorum exercitum incolumen revertendum»,[100] la verdad ya aparece desfigurada en esta carta del papa que dice que rezará para que un ángel guíe al ejército franco, tan amado por Dios, y aumenten las grandes victorias del rey contra los agarenos. Sería absurdo suponer que algunos elementos de la leyenda de Roncesvalles hubieran aparecido tres meses antes de la batalla, por muy tentado que uno esté de oponer a la fórmula de Bédier, «Au commencement était la route», y a la de Pauphilet, «Au commencement était le poète», otra que rezara «Au commencement était la légende». En las palabras de Adriano I no encontramos la leyenda pero sí encontramos el germen del primer elemento que transformará la batalla pirenaica en que los francos lucharon contra los gascones, en una batalla de Roncesvalles donde los cristianos luchan contra los sarracenos. Ya vimos que los *hispani* refugiados en el imperio franco, y entre ellos el poeta Teodulfo, pusieron una viva obstinación en hacer de Carlomagno, el antiguo aliado de al-Arabí, un defensor de la cristiandad contra los moros de España, así como un libertador de los que estaban sometidos «al muy cruel yugo sarraceno», concepción que en realidad era falsa. El siglo VIII se cierra con esta consigna, que, por otro lado, el mismo Carlomagno hizo suya (recuérdense sus palabras en el concilio de Frankfurt de 794). En los primeros años del siglo siguiente, los *Annales Mettenses* ya afirman que Carlomagno emprendió su expedición a Zaragoza empujado por los ruegos de los cristia-

100. *Monumenta Germaniae Historica. Epistulae merovingici et Karolini aevi.* I, núm. 61; véase R. d'Abadal, «La expedición de Carlomagno...», en *Coloquios de Roncesvalles*, pág. 66-67.

nos que estaban sometidos a la esclavitud de los sarracenos, idea recogida, hacia 840, por el Astrónomo Lemosín, que cree innecesario citar los nombres de los que murieron en la retaguardia franca «quia vulgata sunt». Estas tres palabras, a las que los críticos románticos dieron tanta importancia, son reducidas por Bédier[101] a una alusión a la *Vita Karoli* de Eginhardo. Es posible, pero sólo es una hipótesis, tan aventurada al menos como suponer que el Astrónomo Lemosín, con estas tres palabras, hace alusión a cantos hipotéticos sobre los héroes de Roncesvalles divulgados entre el pueblo. Pero si comparamos estas tres palabras con los versos de Ermoldo el Negro que examinaremos más adelante (pág. 162), escritos más o menos en la misma época en que el Astrónomo Lemosín redactaba su *Vita Hludovici*, nos inclinaremos a preferir la segunda hipótesis y a descartar la de Bédier.

Los elementos legendarios seguros —batalla de los cristianos contra los sarracenos— e hipotéticos —prestigio popular de los héroes— que hemos examinado hasta ahora no encuentran ningún eco en un poeta tan culto como el Poeta Sajón que, hacia 888, escribió *De gestis Caroli Magni*, siguiendo a veces palabra por palabra la *Vita Karoli* de Eginhardo. Veamos los versos que mejor se prestaban a acoger elementos legendarios:

> Cumque Pyrenei regressus ad intima saltus
> milite cum lasso calles transcenderet artos,
> insidias eius summo sub vertice montis
> tendere Wascones ausi nova praelia temptant...
> et Francos, quamvis armis animisque priores,
> impar fecit et angustus locus inferiores...
> namque palatini quidam cecidere ministri,
> commendata quibus regalis copia gazae
> predones illos spliis ditavit opimis[102]*

101. *Lég. ép.*, III, pág. 197.

102. *Monumenta Germaniae Historica: Poetae latini aevi carolini*, IV, pág. 16.

* «Adentrándose de regreso en lo más recóndito del desfiladero de los Pirineos, con el ejército cansado, al atravesar los estrechos senderos, los gascones (o vascones) se atreven a tender una emboscada al pie de la cumbre de estos montes e intentan un combate insólito [...]. Y a los francos, aunque superiores en armas y en valor, les dejó en situación de inferioridad la estrechez y la irregularidad del terreno [...]. Algunos dignatarios de palacio murieron y las riquezas del tesoro real, confiadas a ellos, enriquecieron a esos salteadores con los despojos opimos».

El hecho de tratar a los gascones de «salteadores» y atribuirles el robo de una gran parte del tesoro real constituye un elemento que el Poeta Sajón introduce para dramatizar, en el plano literario, el pasaje de su poema y para cubrir de vergüenza a los que derrotaron la retaguardia de Carlos.

A principios del siglo x, descubrimos un síntoma significativo para nuestra investigación. En 777, Fulrad, abad de Saint-Denis, hizo su testamento; se conservan tres copias contemporáneas y una copia del año 903. En esta copia, se ha introducido algo nuevo: la firma del testigo «Signum Rotlani comitis».[103] Este hecho revela que a principios del siglo x el prestigio de Roldán era tal que se falsificaba un documento auténtico para introducir su nombre. Ésta parece ser la explicación más simple y más lógica, puesto que, si el falsario hubiera actuado bajo la influencia de la *Vita Karoli* de Eginhardo, habría escrito *Hruodlandi* y no *Rotlani*, grafía que revela una transmisión popular o bien una latinización ligera de una forma románica.

Algo muy parecido a la *Chanson de Roland* existía hacia el año 1000, si damos un valor probatorio a la anécdota sobre Alstingus y el *signifer* Rotlandus, relatada por el cronista Dudón de Saint-Quentin. El texto que ha inspirado al cronista no era seguramente el de la *Gesta Francorum* (citado por el cantar conservado) puesto que, en este último, figura el testimonio de San Gil, cuya leyenda remonta al final del siglo x o a principios del xi. Por contra, es posible que, en la fuente de Dudón de Saint-Quentin, hubiera aparecido ya Ganelón, transformado por el cronista en Alstingus.

La introducción de Ganelón en la leyenda de Roncesvalles es, sin duda, lo que le ha dado mayor fuerza dramática, algunas posibilidades de conflicto novelesco y psicológico, y, muy probablemente, lo que ha transformado las viejas tradiciones en un poema. Se admite habitualmente que el prototipo histórico de Ganelón fue un prelado llamado Wenilon, antiguo jefe de capilla del rey, abad de Ferrières y arzobispo de Sens en 837; abandonó la causa de su soberano Carlos el Calvo, que le condenó como traidor en la asamblea de Savonnières (junio de 859); de todos modos, volvió a recuperar el favor del rey y murió en 865.[104] Se puede creer que Wenilon se

103. Ph. Lauer, *Romania*, LXVIII, 1944-1945, págs. 381-385.

104. P. Boissonnade, *Du nouveau...*, pág. 328.

transformara entre el pueblo en el traidor o la persona vil y despreciable por antonomasia; en efecto, en la *Vie de Saint Léger*, escrita a lo largo de la segunda mitad del siglo x, el carcelero se llama Guenes, caso sujeto de Guenelon. Aunque se trate sólo de una coincidencia, el hecho tampoco puede ser arbitrariamente ignorado: en efecto, la fuente latina seguida por el autor de la *Vie de Saint Léger*, da al traidor el nombre de Waningus.[105] Es igualmente posible que el nombre de otro personaje histórico haya influido también sobre el nombre del traidor de la leyenda: un cierto Ganelón, tesorero de San Martín de Tours, que, según la nota de Boissonnade, cayó en desgracia hacia 1044 ante el conde Godofredo II de Anjou.[106] Este Ganelón tenía dominios en Châteaudun, lo que parece corresponder con la referencia ofrecida por la primera rama de la *Karlamagnús saga* (la más antigua de la compilación escandinava, quizá anterior al *Roland* de Oxford); en ella se afirma que Ganelón, padrastro de Roldán, vive en *Kastalandum*, donde ha permanecido su esposa.[107]

El testimonio de Dudón de Saint-Quentin nos ha llevado, pues, a creer que, hacia el año 1000, existía una *Chanson de Roland* primitiva: no tiene nada de extraordinario si tomamos en consideración el hecho de que, hacia el mismo tiempo, había gestas sobre el ciclo de Guillermo como lo demuestra el fragmento de La Haya, que examinaremos más adelante en el lugar correspondiente. Esta *Chanson de Roland* primitiva habría atribuido ya el desastre militar a la traición, habría contenido episodios sobre embajadas entre los campos enemigos y habría atribuido a Roldán su característica valentía desmesurada, elementos todos ellos que se deducen de los datos ofrecidos por el cronista.

Si bien es difícil concebir una *Chanson de Roland* sin Ganelón, es posible, por contra, de imaginarla sin Oliveros, aunque la *fortitudo* del sobrino de Carlomagno necesite su contrapartida en la *sapientia* de su compañero. Menéndez Pidal sostiene que existía, en el siglo x, una *Chanson de Roland* sin Oliveros, y que este personaje apareció a principios del siglo siguien-

105. M. Delbouille, *Sur la genèse...*, pág. 154.

106. P. Boissonnade, *Du nouveau...*, pág. 329.

107. P. Aebischer, *Textes norrois et littérature française du Moyen-Âge*, Ginebra-Lille, 1954, pág. 27.

te.[108] El testimonio de Dudón de Saint-Quentin no se opone de ningún modo a esta suposición, pero la constatación de la existencia de parejas de hermanos llamados Roldán y Oliveros —y sólo tomando en consideración aquellos casos en que la fraternidad de los personajes es totalmente segura— nos obliga a concluir que Oliveros ya era famoso, como compañero de Roldán, hacia la mitad del siglo XI. Se podría, conjeturalmente, situar en esta época la redacción de la *Gesta Francorum*, texto latino basado en leyendas y en la *Chanson de Roland* primitiva. La *Gesta Francorum*, como hemos visto, contenía la traición de Ganelón, su juicio y el episodio del emir Baligant, lo que nos acerca mucho al *Roland* de Oxford.

La *Nota Emilianense* (1065-1075) representa, sin ninguna duda, una modalidad española de la leyenda. Conoce la existencia de Oliveros, aun sin mencionarlo inmediatamente después del nombre de Roldán y sin darle aparentemente un relieve particular. Esto nos lleva a una versión posterior al año 1000, si no nos hemos equivocado en todo lo que hemos conjeturado. La *Nota* no menciona a Ganelón y no hace ninguna alusión que permita imaginar la presencia de un traidor, y es esto lo que es más extraordinario del breve texto de San Millán de la Cogolla. De todos modos hay una explicación posible para esta ausencia. El autor de la *Nota*, ante la expedición de Carlomagno a Zaragoza, llevada a una magnitud tal por la leyenda, reacciona con la misma actitud hostil que el *Silense* adoptará cuarenta años más tarde. Esta crónica, desfigurando los datos proporcionados por los anales carolingios sobre los rehenes recibidos por Carlomagno por parte de los moros delante de Zaragoza, afirmará que el rey abandonó la empresa porque se vendió a los musulmanes (*more Francorum auro corruptus*).[109] Tanto en la *Nota* como en el *Silense* se percibe un matiz de francofobia o, al menos, un cierto orgullo nacional que no puede tolerar que se vaya repitiendo, contra toda verdad histórica, que Carlomagno conquistó toda España y la liberó del yugo de los sarracenos. Ésta es una actitud explicable en los siglos XI y XII, cuando aún quedaba tanta tierra española para reconquistar al islam; y es corroborada por la invención española de la leyenda

108. R. Menéndez Pidal, «La Chanson de Roland desde el punto de vista del tradicionalismo», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 15-37.

109. D. Alonso, «La primitiva épica...», págs. 27-29.

de Bernardo del Carpio, reacción legendaria contra las leyendas francesas. Creo, pues, que el autor de la *Nota Emilianense*, o el de su original, pudo conocer la existencia del tema de Ganelón, pero prefirió escoger el de la retirada de los francos a cambio de ricos regalos; en cualquier caso, aunque no hubiera conocido el tema de Ganelón, es evidente que, en la tradición francesa auténtica, éste existía ya a mitad del siglo XI. La *Nota* es una preciosa reliquia de la leyenda rolandiana, pero nos la ofrece en una versión que, sin duda, fue exclusivamente española.

Como ya sabemos, el texto más antiguo conservado de la *Chanson* es el del manuscrito de Oxford, copiado en el segundo cuarto del siglo XII. Ignoramos cuántos intermediarios separan esta copia del original, compuesto al final del siglo XI. Ignoramos también, y esto es mucho más grave, hasta qué punto los escribas intermediarios o el propio copista del manuscrito de Oxford han sido fieles reproductores del texto que tenían ante sus ojos. El problema esencial consiste en saber si hay, entre el original del final del siglo XI y el manuscrito de Oxford, puros y simples copistas o si, al contrario, hay diversos refundidores. La historia posterior de la *Chanson de Roland* (versión francoitaliana de V^4, con el episodio de la conquista de Narbona y el final del poema, las dos fases de los *Roncevaux*, las traducciones en lengua extranjera) puede apoyar la opinión según la cual el manuscrito de Oxford representa pura y simplemente el estado de la *Chanson de Roland*, texto fluctuante y cambiante, en el segundo cuarto del siglo XII. Jules Horrent sostiene que la versión de Oxford es una refundición y no una copia, y que el refundidor ha dado un tinte de anglicismo a la lengua del cantar y ha realizado algunas modificaciones de tipo literario; pero reduce su intervención a algunos cambios en el orden de las *laisses* y a la introducción de nombres geográficos que pudieran interesar a un auditorio inglés.[110] M. Delbouille se opone a esta opinión y llega a la conclusión de que: «si sólo consideramos el texto de Oxford en su precioso arcaísmo, tenemos la impresión de encontrarnos en presencia de una copia descuidada, pero bastante fiel a un viejo poema que el auditorio de Francia no hubiera apreciado sin duda en aquel momento y que nos ha sido conservado en una forma tan antigua sólo gracias al retraso que marcaba la evolución de la moda li-

110. J. Horrent, *La Chanson de Roland...*, págs. 323-333.

teraria francesa en Inglaterra».[111] Por mi parte, creo que si los cambios operados por el copista de Oxford se redujeran sólo a los que J. Horrent conjetura, la cosa no tiene excesiva importancia, puesto que el mismo crítico admite una *Chanson de Roland* anterior, con el episodio de Baligant, redactada a fines del siglo XI o a principios del XII, y que sería, en su estructura fundamental, el texto que hoy leemos.[112] A partir de un examen minucioso de las diferentes versiones de la leyenda y del estudio de sus episodios más significativos, Horrent supone la existencia de una *Chanson de Roland*, en verso y en francés, escrita entre los últimos años del siglo X y alrededor de 1050: una de sus características sería el hecho de no contener el episodio de Baligant, problema del que trataremos más adelante.[113] Esta conclusión, a la que J. Horrent llega a partir de los textos literarios conservados sobre el tema de la leyenda de Roncesvalles, concuerda perfectamente con lo que creemos poder deducir de las referencias y citaciones que hemos analizado. Sobre este aspecto hay que proceder con la mayor prudencia, pero sin menospreciar ningún detalle susceptible de ser significativo, puesto que es tan arbitrario dejar correr la fantasía sobre hipotéticos textos primitivos —falta, si es que la hay, de la cual no nos creemos totalmente inocentes— como cerrar los ojos obstinadamente ante documentos o hechos elocuentes —falta cometida por la crítica exclusivamente individualista.

6. ESTILO DE LA «CHANSON DE ROLAND»

Tarea inútil hubiera sido todo lo que antecede, así como los esfuerzos de más de un siglo de investigación y el constante análisis de que ha sido objeto el más insignificante pasaje, verso o vocablo de la *Chanson de Roland*, si no se tratara de una de las más bellas manifestaciones del genio artístico del mundo románico de los tiempos medios. La fórmula de Pauphilet: «Au commencement était le poète», podrá discutirse desde el punto de vista

111. M. Delbouille, *Sur la genèse...*, pág. 31.
112. J. Horrent, ob. cit., págs. 308-322.
113. J. Horrent, ob. cit., págs. 265-307.

histórico o legendario, pero al fin y al cabo es la única fórmula válida desde el estético. Sin el poeta, no tendríamos la *Chanson de Roland*. Recordemos uno de los trozos más acertados y más inteligentes de *Les légendes épiques* de Bédier: «Un minuto bastó, el minuto sagrado en que el poeta, explotando tal vez cierto tosco relato, burdo bosquejo del tema, concibió la idea del conflicto de Roldán y de Oliveros. Solamente después de haber concebido esta idea, para ponerla en práctica y, no temo utilizar este verbo, para explotarla, no se contentó con "cantar"; le fue preciso sentarse a su mesa de trabajo, buscar combinaciones, efectos, rimas, calcular, disponer, tachar, afanarse. Así proceden los poetas de hoy; así han procedido los poetas de siempre. Se enorgullecen de cantar como el hombre respira, pero quien les crea, se equivoca. Trabajan: "se necesita tanto oficio para fabricar un libro como para fabricar un reloj"; no hay ninguna otra teoría válida para explicar las obras de la inteligencia. La *Chanson de Roland* pudo no haber existido; si existe, es porque hubo un hombre. Es el regalo gratuito y magnífico que nos ha hecho este hombre, no una legión de hombres».[114]

Las leyendas preexistentes y los relatos de historiadores verdaderos y de cronistas fabulosos se convirtieron así, cuando un poeta puso su mano, en una sabia obra de arte, con una estructura perfecta y rigurosamente simétrica y con unos personajes acertadamente infundidos de individualidad y de pasiones. ¿Debemos una gran parte de estos méritos al autor de la conjetural *Chanson de Roland* que existía hacia el año 1000? Lo ignoramos, y tal ignorancia sólo nos permite tener en cuenta el texto del manuscrito de Oxford.

Una de las cosas que más asombra es que, años atrás con la venda de los prejuicios románticos y popularistas, no se hubiera visto la equilibrada y simétrica unidad de la *Chanson de Roland*, que proclama abiertamente la existencia de un poeta, responsable, consciente y docto, que la ha escrito desde el primer verso hasta el último. En cuanto cae en manos de refundidores (desde el del manuscrito V^4, que cambió el final del poema, hasta los «rellenadores» de los *Roncevaux*), la *Chanson* pierde su trabada arquitectura. El texto primitivo de nuestro poema, aquel que ha transmitido el manuscrito de Oxford, es la obra personal e intencionada de un poeta, y tene-

114. *Lég. ép.*, III, pág. 448.

mos que aceptarlo tal cual nos ha llegado, sin recurrir al cómodo y arbitrario expediente de suponer interpolaciones cuando aparezca una frase o un verso que no encaje con la apriorística idea que podamos llevar en la cabeza. Y no tenemos que acudir a este extremo, gratuito y poco serio, porque, afortunadamente, el texto de la *Chanson de Roland* obedece, en su totalidad, a una madura concepción del arte.

La estructura de la *Chanson de Roland* es tan perfecta como puede serlo la de la *Eneida* o la del *Quijote*, pero es más simétrica que la de las obras maestras latina y española. El cantar se deja dividir perfectamente en cuatro partes, trabadas la una con la otra, de las cuales a la primera corresponde la cuarta, y a la tercera, corresponde la segunda. En la primera parte (versos 1 al 847), se narra la traición del caballero franco Ganelón, por odio a su hijastro Roldán. En la segunda (versos 848 a 2.396), a consecuencia de la traición, la retaguardia franca sufre la derrota de Roncesvalles, infringida por los sarracenos, y en ella mueren Roldán y los suyos. En la tercera (versos 2.397 a 3.674), Carlomagno venga el desastre militar derrotando a las fuerzas mahometanas de todo el mundo, capitaneadas por el emir Baligant. Y en la cuarta (versos 3.675 a 4.002), el traidor Ganelón es sometido a juicio y castigado.[115] Así pues, al delito cometido por Ganelón en la primera parte, corresponde el juicio de la cuarta; a la derrota militar de la segunda, la victoria militar de la tercera. Primera y cuarta partes son breves (874 y 327 versos respectivamente); la segunda y la tercera, más extensas (1.548 versos, la una y 1.277, la otra). No se puede disgregar, con la excusa de interpolaciones ni de episodios intercalados tardíamente, ninguna de estas cuatro partes, simétricamente relacionadas y vinculadas, pues se echaría a perder la calculada estructura que el poeta dio a la *Chanson de Roland*. Sin el juicio de Aquisgrán, que constituye la cuarta parte, la traición de Ganelón quedaría impune; sin la victoria sobre el emir Baligant, que forma la tercera, el desastre de Roncesvalles no sería vengado. Con la batalla de Roncesvalles se llega a la mitad temática del poema, en la que todo han sido desdichas para los francos (traición y derrota); en el resto del poema los francos se impondrán a sus adversarios (victoria y justicia). Para perder a Roldán, Ganelón será traidor

115. Véase el esquema de J. Rychner, *La Chanson de geste*..., págs. 38-39, aunque este autor no cree en la autenticidad del episodio de Baligant.

a su rey, y los sarracenos matarán a Roldán en Roncesvalles. Para vengar a Roldán, Carlomagno derrotará a los sarracenos, y para hacerle justicia hará juzgar y condenar a Ganelón. A cualquiera que haya leído la *Chanson de Roland* sin prejuicios, todas estas consideraciones le parecerán de una ingenuidad intolerable; y realmente no habría necesidad de hacerlas si no se hubiese sostenido durante mucho tiempo casi unánimemente —y no hubiera quien lo sostiene ahora— que ciertos episodios fundamentales del cantar son postizos y posteriores. El episodio sobre el que más ferozmente se ha puesto la tacha de bastardía es el de Baligant.

Observemos, para empezar, que el problema de la autenticidad del episodio de Baligant no parece haber estado claramente planteado. Recordemos los materiales ante los cuales nos encontramos: una *Chanson de Roland* (la de Oxford), escrita a fines del siglo XI, que nos ha sido transmitida por un manuscrito copiado en el segundo cuarto del siglo siguiente. Hay una sola posibilidad por la cual el episodio de Baligant pueda ser considerado apócrifo: que haya sido compuesto por uno de los copistas o refundidores que se han interpuesto entre el texto del fin del siglo XI y la copia conservada. Creo que nadie sostiene esta hipótesis. Pero, si no la aceptamos, el episodio de Baligant deja automáticamente de ser apócrifo, puesto que todo lo que se puede decir, imaginar o conjeturar sobre una *Chanson de Roland* anterior al más antiguo texto conservado cae en el terreno de la pura hipótesis. Repitamos que hay serios argumentos para creer en una *Chanson de Roland* ya conocida hacia el año 1000 —y, por mi parte, estoy convencido de su existencia—, pero los datos que tenemos sobre esta redacción primitiva son muy vagos aunque uno de ellos, no obstante, el testimonio de la alusión a la *Gesta Francor* del verso 3.262, proclama precisamente que el episodio de Baligant existía ya antes de la redacción del texto que leemos hoy en día. Por otro lado, es evidente que alguien, en cierto momento, inventó el episodio de Baligant, por la simple razón de que éste no es un personaje histórico y el emperador Carlos jamás combatió contra un tal emir sarraceno. Alguien, pues, inventó al emir Baligant, como alguien inventó la intervención de Turpín en la batalla, como alguien inventó a Oliveros, como alguien inventó a Ganelón y como alguien inventó a la bella Alda. Todo en la *Chanson de Roland* es pues «apócrifo», excepto el hecho de que Carlomagno se retiró de Zaragoza y que Roldán murió en los Pirineos. No

hay inconveniente en admitir la ingeniosa cadena de hipótesis inventada por Ruggero M. Ruggieri para sostener que Baligant sustituye al tío del rey Marsil, el *algalife* que el texto del manuscrito de Oxford llama Marganices,[116] pero, aun si esta sustitución es segura, ya se había operado cuando componía el poeta cuyos versos hoy leemos, como, por ejemplo, se consideraba ya que Roldán era sobrino de Carlomagno. Y si admitimos, en último término, que el episodio de Baligant fue inventado por el poeta que, a finales del siglo XI, escribió la versión de Oxford, este episodio es, a partir del momento en que fue compuesto, rigurosamente auténtico. Hechas estas observaciones preliminares, que a menudo se silencian u omiten, quizá porque son a todas luces evidentes, veamos el papel del episodio de Baligant en la *Chanson*.

Sin el episodio de Baligant la *Chanson de Roland* que conservamos no tiene razón de ser. Sin el episodio de Baligant nuestro cantar sería un engendro artístico y un despropósito dentro de la jerarquizada mentalidad feudal de los siglos XI y XII. Imaginémonos que después de la derrota de la retaguardia en Roncesvalles, el ejército de Carlomagno se volviera directamente a Francia y que en Aquisgrán se juzgara y condenara a Ganelón. La traición habría sido castigada, pero el desastre militar no habría sido vengado. ¡Qué poco glorioso sería el papel del emperador! La flor de sus caballeros muertos por los sarracenos sin digna réplica; uno de sus consejeros más allegados, traidor a su causa. La *Chanson de Roland* sería la epopeya de una derrota.

No olvidemos que el título *Chanson de Roland* es moderno y ha sido puesto por los editores del siglo pasado. No es que con ello quiera negar a Roldán la primacía personal en el poema, que evidentemente la tiene. Pero reparemos en que lo básico de la obra no es precisamente el personaje Roldán, sino la batalla de Roncesvalles. El *explicit* del manuscrito V^4 hace sospechar que, en algún tiempo, nuestro poema se denominara *Roncesvalles*, lo que bien podría partir del autor. Cuando se afirma que el episodio de Baligant se separa del tema fundamental del poema, se presupone que éste es forzosamente la figura de Roldán, cuando, en realidad, lo es la acción de

116. R. M. Ruggieri, «Valore, tradizione e diffusione dell'episodio di Baligante», *Cultura Neolatina*, XIII, 1953, págs. 57-84 y 191-127.

Roncesvalles, cuya contrapartida es, precisamente, la victoria sobre el gran emir sarraceno. Recordemos que existen otras gestas francesas, como *Aliscans* o *Aspremont*, que llevan como título el nombre de una batalla, no de un héroe.

Se ha querido encontrar toda suerte de contradicciones entre los versos de las dos primeras partes del cantar y la tercera, o sea el episodio de Baligant. La mayoría son contradicciones aparentes o infundadas, y las pocas que pudieran mantenerse son minucias insignificantes o revelan cierto descuido del escritor."[117] Desde luego, ninguna de estas contradicciones es tan sorprendente ni de tanto bulto como lo que ocurre con el rucio de Sancho en la primera parte del *Quijote* ni como los diversos nombres que da Cervantes, a lo largo de su novela, a la mujer del escudero (Teresa Panza, Teresa Cascajo, Juana Gutiérrez y Juana Panza). Nadie puede negar que todas estas incongruencias las haya escrito Cervantes «por estos pulgares», como decía Ginés de Pasamonte.

En cambio, si arrancamos de la *Chanson* el episodio de Baligant, tildándolo de interpolación, nos vemos obligados a considerar espurios los versos 2.525 a 2.554, en los que Carlomagno tiene un sueño profético en el que interviene un gran león, que es el símbolo del propio Baligant. Siguiendo por este camino, transformaríamos a nuestro antojo el poema y estropearíamos la equilibrada arquitectura con que el autor lo concibió.

Que Carlomagno tenía que tomar venganza de la derrota de Roncesvalles, no es sólo un razonamiento justificado, sino una idea que tienen presente Roldán y sus compañeros cuando están luchando en los Pirineos. La retirada de Marsil a Zaragoza, perseguido por Carlomagno al mando de su hueste, no constituye la venganza de Roncesvalles ni de la muerte de Roldán, por la sencilla razón de que Marsil sigue con vida y con el gobierno de la ciudad, de la única ciudad, precisamente, que quedaba en poder de los sarracenos españoles, según la fantástica historia de la *Chanson*. En aquel momento Ganelón ya está preso y, cuando haya tranquilidad, será juzgado por un procedimiento legal: la traición está en vías de ser castigada. Pero, en cambio, a la derrota de Roncesvalles no se ha respondido proporcionalmen-

117. M. Delbouille, *Sur la genèse...*, págs. 32-61, demuestra que, lingüística, métrica y estilísticamente, el episodio de Baligant no se diferencia del resto de la *Chanson*.

te y no se ha vengado la muerte de Roldán. Roldán ha sido muerto por los soldados de Marsil, y éste está con vida todavía. Para vengar la muerte de Roldán, caídos en la batalla los doce pares, queda Carlomagno, su tío y su señor. Y aquí llegamos al punto decisivo de la trama del cantar, por lo que se refiere a la venganza, que ha sido puesto de relieve con lúcida profundidad por Paul Aebischer, demostrando así la absoluta autenticidad del episodio de Baligant.'[118] Carlomagno es un soberano feudal, del cual es vasallo Roldán. Éste, antes de morir, le ha pedido auxilio haciendo sonar el olifante, pues uno de los derechos del vasallo es solicitar la protección de su señor, el cual tiene la obligación de otorgársela. Marsil es otro vasallo: es vasallo del emir Baligant, soberano de todos los sarracenos, y siete años antes, cuando Carlomagno invadió España, el reyezuelo de Zaragoza solicitó el auxilio del emir de Babilonia, su señor feudal. Por otro lado, Marsil es quien ha hecho morir a Roldán, y ello debe vengarse; pero Carlomagno, soberano, no puede tomar venganza en un vasallo, Marsil. Forzosamente han de enfrentarse los dos señores feudales, a los que el poeta presenta como soberano de todos los cristianos y como soberano de todos los sarracenos: Carlomagno y Baligant. Dentro de la jerarquía feudal, ambos son iguales, y, hasta físicamente, el poeta hará de ellos dos inverosímiles ancianos, pero llenos de vigor y de gallarda apostura. El combate entre Carlomagno y Baligant, cuando luchan personal y singularmente los dos soberanos, es un auténtico duelo judiciario. Antes del combate singular, Carlomagno ha arengado a sus barones y les ha dicho «Ja savez vos: cuntre paiens ai dreit!» («Ya lo sabéis: ¡tengo razón contra los paganos!», verso 3.413); y, en plena batalla, cuando se da cuenta de que lleva las de perder, Baligant «s'en aperceit que il ad tort e Charlemagnes dreit» («empieza a comprender que él mantiene la injusticia, y Carlomagno la razón», versos 3.553-3.554). Para ganar un combate judiciario, no es preciso ser el más fuerte, el más valiente ni el mejor armado: hay que tener la razón, el *dreit*. Si Carlomagno vence a Baligant es única y exclusivamente porque Dios le asiste mediante la intervención de San Gabriel en un momento que decaía, ya que la razón está de su parte. Lo está porque Marsil es un traidor que fingió hacerse cristiano para que Carlo-

118. P. Aebischer, «Pour la défense et l'illustration de l'épisode de Baligant», *Mélanges Hoepffner*, París, 1949, págs. 173-182.

magno volviera a Francia y atacó su retaguardia, por sorpresa y con la complicidad de un desleal: Ganelón. Esta idea del derecho y de la razón domina todo el cantar, y se resume en un verso lapidario: «Paien unt tort e chrestïens unt dreit» («La injusticia es de los paganos y de los cristianos la razón», verso 1.015). Hay que suscribir plenamente la siguiente frase de Paul Aebischer: «Nuestro autor [...] estaba tan imbuido de las ideas feudales, que eran las de su época; tenía tal concepto, teórico si se quiere, pero ideal y profundamente sentido, de los derechos y de los deberes recíprocos de señores y vasallos, que estos principios jurídicos y feudales constituyen la trama sobre la que ha bordado todo su admirable poema».[119]

No debe quedar ni la menor sombra de duda sobre la autenticidad del episodio de Baligant, parte esencial de la *Chanson*, que no pudo ser concebida, en su forma actual, sin tenerlo en cuenta, no sólo por razones de arquitectura estilística, sino también por emanar de los principios fundamentales de la época en que se escribió.

También ha sido objeto de discusiones la autenticidad de las *laisses* CCLXVIII y CCLXIX en las que se narra la muerte de la hermosa Alda, hermana de Oliveros y novia de Roldán, que no puede sobrevivir a la noticia de que este último ya no existe. Son veintinueve maravillosos versos, en los que el amor hace una fugaz aparición en el poema, sin nombrársele siquiera, y sujeto a un destino trágico que lleva hasta la muerte. Lo único que sabía el lector sobre este personaje femenino se reduce a una corta frase de dos versos pronunciada por Oliveros en plena batalla de Roncesvalles, cuando está discutiendo con Roldán, que ya ha decidido tañer el olifante, y le dice: «¡Por estas mis barbas, que si puedo volver a ver a mi gentil hermana Alda, no descansaréis más entre sus brazos!» (versos 1.720-1.721). Lenguaje de guerreros que no dan importancia a los amoríos. Cuando llegue el momento de expirar, Roldán dirigirá su mirada a las tierras de España, pensará en los reinos que ha conquistado en su vida militar, se acordará de la dulce Francia, de los hombres de su linaje y de Carlomagno, su señor..., pero ni un solo momento su memoria le representará a la hermosa Alda, esta doncella que, pocos días después, caerá muerta de un modo fulminante en cuanto le digan que Roldán ya no vive. La *Chanson de*

119. Ob. cit., pág. 179.

Roland es una epopeya de guerreros, y estos guerreros son rudos francos, no tiernos bretones como Tristán o Lancelot, que por amores olvidaron tan a menudo sus deberes de vasallos y de militares. Precisamente, con un arte exquisito, el autor del cantar nos ha hecho ver este aspecto tan característico de sus héroes, contraponiendo la indiferencia sentimental de Roldán y la grosera frase de Oliveros al profundísimo amor de la hermosa Alda, que no necesitó de bebedizos, como la rubia Iseo, para que le llevara a la muerte. Hay cierta correspondencia entre la hermosa Alda y la otra figura femenina de la *Chanson*, la reina sarracena Bramimonda, esposa del rey Marsil. Bramimonda, que lanza gritos de terror cuando ve herido a su marido y que se desespera cuando se pierde Zaragoza, es la que, ya viuda, rinde la ciudad a Carlomagno. El emperador se la lleva cautiva a Francia, no como rehén, sino porque quiere que «par amur cunvertisset» («se convierta por amor» al cristianismo, verso 3.674). La palabra *amor*, que no figura en los versos que tratan de la hermosa Alda, aparece aquí aplicada a la reina mora que luego se hará cristiana con toda conciencia. El amor ha llevado a Bramimonda a la verdadera fe. El paralelo entre Alda y Bramimonda es innegable y evidentemente buscado por el autor; podríamos seguirlo hasta más lejos, a trueque de caer en cierta exageración, y recordar la pareja Marsil-Bramimonda opuesta a la pareja Roldán-Alda, ellos vasallos de los dos soberanos feudales, y ellas viudas de sus esposos, muertos en la misma guerra y en bandos contrarios.

Tildar de postizo o de interpolado el episodio de Alda es un principio gratuito. Como escribe Angelo Monteverdi: «Ninguna contradicción existe entre el episodio de Alda y las otras partes del texto de Oxford. Es cierto que la *Chanson de Roland* podría prescindir del episodio de Alda; pero también la *Eneida* podría prescindir, por ejemplo, del episodio de Eurílalo y de Niso; todo poema épico podría prescindir de uno u otro de sus episodios».[120]

Es evidente, pues, que la *Chanson de Roland* presenta una verdadera unidad, y no hay duda de que esta unidad la ha logrado el autor de un modo consciente.

120. A. Monteverdi, «Alda la bella», *Studi Medievali, N. S.*, I, 1928, pág. 167. En general, para la estructura del poema, véase Ch. A. Knudson, «Études sur la composition de la Chanson de Roland», *Romania*, LXIII, 1937, págs. 48-92.

Los tipos del cantar están retratados, tanto física como espiritualmente, de un modo certero, consecuente y que no permite confusiones entre ellos. Se trata, claro está, de los personajes destacados, pues los secundarios quedan determinados, a veces, con una sencilla adjetivación: «Ricardo el viejo», «Jurfaleu el rubio», etc. Carlomagno, viejo, con la barba blanca, la cabeza florida, el cuerpo gallardo y el continente altivo (versos 117-119), es el representante de Dios en la tierra y el defensor de la cristiandad. Dios lo protege constantemente, como un señor feudal a su vasallo, y lo asiste por medio de sus ángeles, ora para aconsejarle y darle órdenes, ora para salvarle cuando su vida está en peligro. Carlomagno ama tiernamente a sus vasallos, en especial a Roldán y a Oliveros, teme por su suerte y por su osadía temeraria, y llora copiosamente sobre sus cadáveres. El poeta nos pinta a Carlos como hombre tardo en palabras (verso 140), que medita profundamente sus resoluciones. No tolera los sentimentalismos: cuando Ganelón es designado para ir a Zaragoza, empresa en la que parece difícil salir con vida, el futuro traidor le encomienda a su esposa y a su hijo Baldovinos, con muestras de mucho cariño; Carlomagno se limita a responderle: «Tenéis el corazón demasiado tierno» (verso 317).

Que este soberano poderoso y de derecho divino, fuerte como un roble y que en su avanzadísima edad combate como un mozo, es un hombre como los demás no lo advertimos más que en una ocasión; cuando no lo ve nadie y está recluido en su cámara abovedada de Aquisgrán. Allí, en los últimos versos del poema, terminada la conquista de España, derrotadas las huestes de Baligant, castigado Ganelón y convertida Bramimonda, el emperador busca el tan merecido descanso en su patria. San Gabriel se le aparece y le ordena, de parte de Dios, que reúna las huestes de todo el imperio y vaya a socorrer a un rey cristiano que está sitiado por los paganos en lejanas tierras. «El emperador no quisiera ir», comenta el poeta; pero fiel al mandato divino, Carlomagno profiere en son de queja: «Deus, si penuse est ma vie!» («¡Dios, qué trabajosa es mi vida!», verso 4.000), «sus ojos derraman llanto y tira de su blanca barba».[121] Así acaba la *Chanson*: mostrán-

121. La *Chanson de Roland* acaba, de hecho, con el verso «Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret», que casualmente recuerda el primero conservado del *Cantar del Cid*: «De los sus ojos tan fuertemientre llorando».

donos al emperador en su medida humana, ahora que sus vasallos no pueden verlo, encerrado en su cámara, solo frente a Dios.

Roldán es un tipo de héroe maravillosamente dibujado. El poeta ha tenido el acierto de no cifrar en él todas las virtudes, pues en lugar de un hombre hubiera parecido un paradigma, como Galaaz. En valentía y en fuerza física no le gana nadie, pero es temerario: ama el peligro y perece en él. Su tozudez en no tañer el olifante para llamar al grueso de la hueste de Carlos, cuando se ve asaltado por un enemigo más poderoso, casi parece una bravuconería: no lo es, porque cuando llegue el momento de luchar lo hará valientemente, hasta perder la vida. Si al final hace sonar el olifante, sólo es cuando ha vencido y se ha hecho dueño del campo de batalla y con la finalidad de que Carlomagno acuda y pueda vengar la muerte que ya ve próxima. Pero esta muerte es al propio tiempo la expiación de su desmesura: «El alma de Roldán se salva por gracia divina —ha escrito R. R. Bezzola—,[122] pero Roldán sabe que ha pecado. Sabe que en el momento decisivo, por su desmesura, ha olvidado su deber hacia el soberano y hacia la cristiandad, porque sólo pensaba en sí mismo y en su propia gloria. Ha expiado duramente este pecado, pero con él lo han expiado también todos aquellos que han sido arrastrados por él al abismo».

Las disputas de Roldán con Oliveros son, exactamente, las discusiones de dos entrañables camaradas que han guerreado muchos años juntos. Hay en la figura de Roldán un simpático matiz de infantilismo. Muchacho bullicioso, que interrumpe los consejos imperiales con bravatas e intempestivas carcajadas, se burla de su padrastro y que quiere ser el primero en todo. Carlomagno lo tiene que hacer callar como si fuera un niño. Ganelón recordará cierto acto de indisciplina de Roldán cuando, sin permiso del emperador, conquistó Nopes (verso 1.775) y un curioso rasgo suyo de jactancia al ofrecer a su tío Carlomagno una roja manzana en la que simbolizaba que le entregaba las coronas de todos los reyes del mundo (versos 384-386), acción que el traidor quiere interpretar como si fuera propia de su orgullo.

Al lado de este muchacho hercúleo, valeroso, dispuesto a la risa y al *gap* (jactancia) y desmesurado por temeridad, el poeta nos presenta la figura de

122. R. R. Bezzola, «De Roland à Raoul de Cambrai», *Mélanges Hoepffner*, París, 1949, pág. 198.

su compañero Oliveros. Ambos quedan definidos en este verso: «Rollant est proz e Oliver est sage» («Roldán es valeroso y Oliveros es sensato», verso 1.093), en el que E. R. Curtius ve (en un trabajo que luego se mencionará) una repetición del tópico retórico *fortitudo-sapientia*, del que se da una síntesis ideal en el verso 1.724: «la valentía con buen juicio no es necedad». Claro está que Oliveros es valeroso cuando es necesario serlo, al tiempo que Roldán no es sensato cuando más necesitaría la sensatez. Oliveros es un caballero perfecto, mesurado, disciplinado y que cumple puntualmente con su deber. Sobrio y sincero, intenta disuadir a Roldán de su temeridad suicida al no querer pedir auxilio a Carlomagno; pero cuando ve que nada conseguirá y que no puede oponerse a la voluntad de Roldán, que es el jefe designado por el emperador para mandar la retaguardia, lucha como un bravo sabiendo que ha de morir, y jamás se le ocurrirá pedir cuentas a su amigo por el sacrificio de su vida. Se permitirá, eso sí, lanzarle pullas cuando, al final, Roldán se decida a tañer el olifante, pero ello no pasa de ser una amistosa burla a un compañero de armas. Pocas escenas son tan emocionantes como la que precede a la muerte de Oliveros. Su cabeza sangra tanto que se le han enturbiado los ojos y ha perdido la vista; a ciegas avanza por el campo de batalla blandiendo su espada y golpea con ella en el yelmo del primero que nota en su proximidad. Era su amigo Roldán, que al sentirse herido por él le interpela «con dulzura y suavidad» y le pregunta, bromeando aún en esta ocasión, si acaso lo ha desafiado para que lo trate de esta suerte. Contesta Oliveros que, ahora que lo oye hablar, lo reconoce: «¡Yo no os veo, que os vea el Señor! Si os he herido, perdonadme». Sublime sobriedad, propia del trágico momento. Tras el perdón de Roldán, Oliveros muere; el poeta nos lo dice en unos términos en que se cifra esta entrañable amistad de armas: «Se inclinan el uno hacia el otro, y he aquí que se separan con gran dolor» (versos 2.008-2.009).

El traidor Ganelón es otra de las figuras del cantar en las que se manifiesta el insuperable arte del poeta. No ha hecho de él una figura repulsiva ni ha concentrado en su retrato todos los vicios. Al contrario; Ganelón es el único guerrero concreto que piensa en su mujer y en sus hijos, rasgo que no place a Carlomagno, como ya señalamos; Ganelón es hermoso físicamente (el *bel sire Guenes*) y de muy gallarda apostura. En el momento en que estalla su ira contra su hijastro Roldán, el poeta nos lo describe del si-

guiente modo: «Tenía los ojos brillantes y el rostro muy altivo; su cuerpo era gallardo y sus espaldas anchas: estaba tan hermoso que todos los pares lo miraban» (versos 283-285). Tiempo después, tras su traición, la batalla de Roncesvalles y la derrota de Baligant, cuando ha sido objeto de una ruda prisión, de los malos tratos de los pinches de las cocinas imperiales y ha recibido gran número de azotes, al presentarse al juicio de Aquisgrán, aún conserva su prestancia y su belleza: «Allí ante el rey estaba Ganelón: tiene el cuerpo gallardo y el rostro de gentil color; si fuera leal, parecería un barón» (versos 3.762-3.764).[123] Y Ganelón, además, es valiente. En su embajada ante Marsil, cuando cree que va a ser acometido por los sarracenos que rodean al rey moro, tiene la mano aferrada al puño de la espada dispuesto a vender cara su vida. A Ganelón le pierde el odio a su hijastro. Lo considera superior a él y sabe que tiene ganado el afecto de Carlomagno, y no se lo perdona. Se sulfura ante las burlas del mozo caballero y se apodera de él la idea obsesionante de vengarse. Ganelón está convencido de que no ha sido traidor: hasta el último momento respeta y obedece a Carlomagno, su señor natural, pero por encima de sus deberes de caballero se imponen su odio y sus bajos instintos de venganza. Dentro del pundonor caballeresco, la ira de Ganelón es explicable, aunque no pueda justificarse su ulterior conducta. Recordemos la escena. Se trata de enviar un mensajero al rey Marsil de Zaragoza. Antaño se envió otra embajada formada por dos caballeros, y éstos fueron decapitados por los sarracenos, contra todo el fuero de guerra. La empresa, pues, es peligrosa. Ganelón en modo alguno teme ser embajador ni tiene miedo a la muerte. Si Carlomagno lo hubiese designado para este cometido sin previa consulta a sus barones o si Roldán no hubiese sembrado discordia, Ganelón hubiera cumplido el mandato con toda lealtad. Pero no ocurrió así: se delibera sobre quién será el que asuma esta peligrosa embajada, y se ofrecen a ello el duque Naimón, Roldán, Oliveros y el arzobispo Turpín; y todos son rechazados por el emperador porque los cuatro son demasiado preciosos o demasiado queridos por él para exponer-

123. La fórmula de este verso recuerda la de otro de la *Chanson*, el que dice de Baligant: «Deus! quel barun s'oüst chrestientet!» (3.164), que he comparado con el «¡Dios, qué buen vassallo si oviesse buen señor!» cidiano en *Revista bibliográfica y documental*, III, 1949, págs. 257-260.

los a tan arriesgada empresa. Entonces, toma la palabra Roldán, y dice: «Sea Ganelón, mi padrastro» (verso 277). La ira de Ganelón estalla al punto, y con motivo. Es decir, él es el único que puede ser enviado a Zaragoza porque su vida nada vale; y precisamente ha sido su hijastro, Roldán, quien con toda la mala intención lo ha designado. Ganelón comprende que Roldán está pensando en aquel momento: «Si nosotros no podemos arriesgarnos, porque valemos demasiado, que vaya mi padrastro, pues si muere, poco se perderá». Por esta razón, tras las palabras de Roldán, dice el poeta que «el conde Ganelón se mostró muy ofendido» (verso 280): *ofendido*, no *angustiado*, como equivocadamente se ha traducido la palabra *anguisables*.[124] Ganelón ha sentido la ofensa que partía de Roldán, pero no ha sentido miedo. Y así como la ira de Aquiles es el punto de partida de la *Ilíada*, la ira de Ganelón es el punto de partida de la *Chanson de Roland*.

Nuestro poeta ha tenido el acierto y la mesura de subrayar un motivo humano para la traición de Ganelón, y darle la suficiente gravedad para que explique la felonía. Una pasión, perfectamente analizada y justificada, crea el conflicto del cantar; pasión nacida en un ser de aspecto hermoso y gallardo y que en modo alguno es un cobarde. En la figura de Ganelón está uno de los mayores primores de nuestro escritor.

Al lado de Roldán y de Oliveros tiene un relieve singular el arzobispo Turpín de Reims. Prototipo de clérigo guerrero, es valiente como cualquiera de los doce pares, siempre animoso y decidido en la lucha, en la que tanto sermonea a los soldados y reparte bendiciones, como blande su espada Almance y mata miles de sarracenos. El poeta le otorga un papel singular, o sea el de luchar con denuedo en Roncesvalles y quedar en pie en la batalla solo con Roldán. Él bendecirá a todos los muertos y expirará el penúltimo, después de Oliveros y antes de Roldán. Cuando Roldán forma su

124. Sigo la interpretación que a esta discutida escena da Silvio Pellegrini, «L'ira de Gano», *Cultura Neolatina*, II, 1943, págs. 161-162. Por mi parte, creo que esta interpretación se corrobora con un pasaje similar que se halla en la *Chanson d'Aspremont* (ed. L. Brandin, versos 1.766-1.789): se trata de enviar un mensajero francés al rey sarraceno Agolant, y Carlomagno reúne su consejo y dice: *Jo ne voel pas a paiens envoier / Haut home nul qui tiere ait a baillier. Que ne l'oïent cil gloton paltonier*, sino un *povre chevalier*, y se ofrece Richier diciendo que él es persona adecuada para la empresa: *Sui un chevalier. N'ai oir ne fil, ne tiere a justicier. Se si povre home i volés envoier...*

retaguardia y se incorporan a ella los doce pares, Turpín grita: «¡Yo iré, por mi cabeza!» (verso 799) y se agrega a la zaga de la hueste con estas decididas palabras. Cuando las fuerzas de Roldán se aprestan al combate, ya sorprendidas por los sarracenos, el arzobispo pronuncia un sermón ante los soldados, que se inicia con la proclamación de la fidelidad a Carlomagno; hace que los guerreros enumeren sus pecados, les asegura el paraíso después del martirio y los absuelve: «Por penitencia les ordena acometer» (verso 1.138). En repetidas ocasiones Turpín lucha como un bravo: mata al rey bereber Corsablix (versos 1.235-1.250), al hechicero Siglorel, a quien Júpiter había conducido a los infiernos (versos 1.390-1.395), al fiero Abismo (versos 1.631-1.668), e innumerables más, pues da más de mil golpes (verso 1.414) y deja el campo con más de cuatro mil muertos (versos 1.682-1.685). Anima constantemente a los soldados, los cuales no pueden menos que admirar su bravura: «¡Esto es valentía! El báculo está seguro en manos del arzobispo» (verso 1.670), gritan los franceses cuando le ven acometer al enemigo. El autor confiesa que «jamás cantó misa tonsurado que realizara tantas proezas» (verso 1.563). Cuando Roldán y Oliveros están discutiendo sobre la necesidad de tañer el olifante, es Turpín quien pone paz entre ellos, da su consejo, y les habla con toda serenidad de su próxima muerte y del traslado de sus tres cadáveres a un monasterio (versos 1.737-1.752). A Turpín no lo derriba ningún caballero enemigo en lucha singular, como les ocurre a tantos guerreros francos, sino que cae con cuatro heridas producidas por una lluvia de proyectiles que tiran cuarenta mil sarracenos. Herido, lucha todavía al lado de Roldán (son los únicos supervivientes), y aún tiene alientos para gritar: «¡Traidor sea el que no acometa!» (verso 2.144). Y cuando quedan dueños del campo, dice a Roldán con auténtico orgullo guerrero: «Vuestro es este campo, por la merced de Dios, vuestro y mío» (verso 2.183). En esta frase se condensa todo el espíritu militar de este singular arzobispo, que arengando a los caballeros franceses, llega a decir lo siguiente: «El que lleva armas y monta buen caballo, ha de ser fuerte y feroz en la batalla; de otra suerte no vale cuatro dineros y debe ser monje en algún monasterio y rezar todo el día por nuestros pecados» (versos 1.878-1.882). Evidentemente, Turpín no es un clérigo al que atraigan la vida contemplativa ni la paz del claustro. Y no fue sólo en esta ocasión cuando se mostró guerrero, según nuestro poeta; ya antes había

matado a un rey de Dinamarca y se había quedado con su caballo como botín (versos 1.649-1.650).

Pero el autor, aunque se entretiene con acusada complacencia en la pintura del arzobispo matamoros, no olvida su alta jerarquía eclesiástica ni que en Roncesvalles tiene otro cometido más elevado. Ante su cuerpo expirante, rendido de tanto luchar y sangrando por las heridas, Roldán le va trayendo los cadáveres de los doce pares y los forma frente a él, en una impresionante guardia de héroes muertos. Allí Turpín bendice a los que cayeron por la fe de Cristo y por el emperador y pide a Dios que los coloque entre las flores del paraíso (versos 2.195-2.199). A poco expira el arzobispo Turpín: en su cadáver se nota el guerrero, pues sus entrañas salen del cuerpo y bajo la frente le hierve el cerebro que se derrama; pero también se advierte el sacerdote, pues antes de morir, «sobre su pecho, entre las dos clavículas, ha cruzado sus blancas manos, las hermosas» (verso 2.250).[125] Son manos con las que no sólo se ha esgrimido a Almance, sino también se ha consagrado el cuerpo de Jesucristo. ¡Maravillosa figura la del arzobispo Turpín! El poeta le dedica una especie de epitafio: «Ha muerto Turpín, el guerrero de Carlos. Por sus grandes batallas, sus tan bellos sermones, fue siempre campeón contra paganos. ¡Dios le conceda su santa bendición!» (versos 2.242-2.245). Especialísima complacencia ha tenido el autor del cantar en hacernos viva y admirable la persona de este arzobispo guerrero.

Es sorprendente la sencillez con que el poeta ha compuesto la *Chanson de Roland*. Versos desnudos de toda ornamentación, frases breves y concisas y un vocabulario no muy rico, pero siempre de una justeza y de una propiedad extremas. El lenguaje figurado no tiene espacio en nuestro poema; los vocablos están utilizados en sentido recto e inmediato, sin concesiones a la imagen ni a la perífrasis. Al traducir el cantar se advierte que nuestro lenguaje coloquial y cotidiano es infinitamente más figurado que el de

125. La actitud de cruzar las manos sobre el pecho, formando con los antebrazos la cruz de San Andrés, es frecuente en relieves de tumbas de eclesiásticos de la época y responde a un rito muy extendido para el rezo, que se conserva aún entre los dominicos; véase M. Roques, «Entre les dous fourceles», *Studies in French Language and medieval Literature presented to Prof. Mildred K. Pope*, Manchester, 1939, págs. 321-338. Véase también, del mismo M. Roques, «L'attitude du héros mourant dans la Chanson de Roland», *Romania*, LXVI, 1940-1941, págs. 355-366.

este poema, en el que se crea poesía con los elementos más sencillos del idioma con una tal vez rebuscada simplicidad. Gracias a ello, cuando encontramos alguna de las escasas voces que se apartan de su sentido recto, el valor poético se acrecienta enormemente. Por ejemplo, el uso del adjetivo *tenebros* aplicado a los ojos de Roldán muerto: «Turnez ses oilz, mult li sunt tenebros» («sus ojos están extraviados y llenos de tinieblas», verso 2.896). «Si tuviera que encontrar una expresión para la lengua de la *Chanson* —escribe Giulio Bertoni—[126] la llamaría *románica*, tomando este término de la historia del arte, porque despierta en nosotros impresiones y sentimientos que también son suscitados por el arte románico. Ante todo tenemos la impresión de algo macizo, y se diría que parte de la materia ha quedado inerte. Hay, además, en las catedrales románicas algo desigual, desde el punto de vista exterior, análogamente a lo que se rastrea en la *Chanson*. Hay en aquellas catedrales una unidad fundamental que parece romperse si observamos los detalles: los capiteles, los arcos, las bóvedas. Lo mismo en el poema, que recuerda el arte románico en lo que tiene de monumental, de austero y de sagrado».

La majestuosidad de la lengua de la *Chanson* no obedece ni a la hinchazón ampulosa ni al recargamiento, sino a su condensación sobria y a la gran fuerza que adquieren las palabras al emplearse en su acepción más directa y en su justo valor semántico. La coordinación prevalece sobre la subordinación y existe cierta libertad en el orden de las palabras, aspecto en el que, a veces, se observan inversiones intencionadas, tendentes a poner de relieve determinado elemento de la oración. Los tiempos verbales sufren constantes mudanzas, incluso en pasajes muy próximos, hasta tal punto que una pregunta enunciada en presente histórico es contestada con una respuesta en pretérito. El adjetivo tiene marcada tendencia a preceder al sustantivo, lo que da valor afectivo a la expresión y en algunos casos se convierte en claro epíteto, tan propio del discurso de la epopeya.

El apóstrofe es la figura retórica más visible en el cantar, y adquiere una elevada belleza cuando Roldán, a punto de morir, dirige tres emocionantes parlamentos a su espada Durandarte (versos 2.304-2.311, 2.316-2.337 y 2.344-2.354). Escasísimas son las comparaciones. En versos bastante próximos se

126. G. Bertoni, en el prólogo de su edición de la *Chanson de Roland*, pág. 71.

encuentran tres destinadas a ponderar la velocidad de caballos: uno es «más ligero que gavilán o golondrina» (verso 1.492), otro «más ligero que un halcón» (verso 1.529) y el otro «más ligero que el pájaro que vuela» (verso 1.573). En todas las épocas se ha recurrido a la cetrería para decir poéticamente que los caballos son veloces. Se compara la fiereza de los guerreros con la del león y la del leopardo (versos 1.111 y 1.888). La blanca barba, símbolo de la majestad de Carlomagno, es comparada a «la nieve sobre el hielo» (verso 3.319); y en un momento determinado el poeta trata de las barbas del emperador y las de su enemigo el emir Baligant: las del primero son «blancas como la flor en abril» (verso 3.503), y las del segundo, «blancas como la flor del espino» (verso 3.521). La comparación más larga del poema se encuentra en el relato de la batalla de Roncesvalles, cuando se dice: «como el ciervo corre delante de los perros, así huyen todos [los paganos] delante de Roldán» (versos 1.874-1.875), de abolengo bíblico y también tomada del deporte de la caza. El lector, que ya ha recorrido cerca de dos mil versos, se sorprende ante esta sencilla comparación, infinidad de veces repetida en poesía, porque contrasta con el estilo enjuto del poema, tan extraordinariamente parco en apartarse de una dicción real y sin adornos.

E. R. Curtius[127] señala una serie de procedimientos estilísticos de la *Chanson de Roland* que revelan un poeta educado en el estudio de las artes poéticas medievales, cuyos recursos retóricos aparecen a menudo en sus versos. Nuestro autor es muy dado a enunciar dos veces el mismo concepto o la misma expresión; de ahí la frecuencia con que encontramos parejas de sustantivos, a veces meros sinónimos («par honur e par ben», 39; «a hunte e a viltet», 437; «e li colps e li caples», 1.109, etc), y parejas de adjetivos («curuçus e irez», 2.164; «canuz e vielz», 538, etc.), procedimiento iterativo que no es raro que constituya todo un verso («par ceste barbe e par cest men gernun», 249; «granz sun les oz e les escheles beles», 3.291, etc.) y que en última consecuencia producirá las *laisses* similares de que hablaremos enseguida.

Uno de los recursos de la *amplificatio* retórica, el *oppositum*, que consiste en afirmar una idea y negar su contrario para darle mayor relieve, se encuentra en la *Chanson* muy a menudo («Carles se dort, qu'il ne s'esveillet

127. E. R. Curtius, «Zur Literarästhetik des Mittelalters: Rolandslied und epischer Stil», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LVIII, 1938, págs. 215-232.

mie», 724; «morz est li quens, que plus ne se demuret», 2.021, etc.), así como las anáforas o repeticiones. El estudio de estos procedimientos retóricos, y de otros muchos más que se dan en el poema, lleva a Curtius a la conclusión de que su autor no pudo ser un juglar, sino un clérigo conocedor de los preceptos de las artes poéticas medievales.

Nuestro poeta mantiene, por lo común, una cabal relación entre la frase sintáctica y la rítmica, proscribiendo casi de un modo absoluto el encabalgamiento (*enjambement*): cada verso encierra una proposición en la mayor parte del poema y al propio tiempo, como ha puesto de relieve Becker,[128] es frecuente cierto ritmo de dístico en los versos de la *Chanson*; en muchas ocasiones tras cada dos versos, la idea expresada exige una pausa más marcada que produce una especie de balanceo binario que no es raro que se cierre, al final de la serie, con un grupo de tres versos que constituyen una especie de trístico. No es de creer que este fenómeno sea consciente en el poeta, pues dista mucho de ser general, pero indica una propensión rítmica que debería acentuarse en el recitado melódico que los juglares imprimían al cantar y del cual nada sabemos.

Uno de los recursos poéticos más notables del poema, que luego se repetirá en otras gestas e incluso en el *Cantar del Cid* castellano, es el de las *laisses* similares. El *Roland* va dividido en doscientas noventa secciones, llamadas en francés *laisses*,[129] en las cuales la asonancia de la rima es la misma para cada una de ellas. El tipo promedio de serie es de catorce versos; las

128. Ph.-Aug. Becker, «Der distichisch-tristichische Rhytmus im Rolandslied», *Philologische Studien aus dem romanisch-germanischen Kulturkreis, K. Voreszcen zum 60. Geburtstag*, Halle, 1927, pág. 529 y sigs.

129. Al final de más de la mitad de las *laisses* de la *Chanson* aparecen las letras AOI, a las que se han propuesto diversas interpretaciones y en las que incluso se ha querido ver una exclamación o una especie de refrán o estribillo. Lo más verosímil es que se trate de una indicación de modulaciones musicales destinada al juglar que debería recitar el poema (tal vez sobre las vocales del *Pax vobis* de la misa; cfr. A. Haemel, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1926, págs. 382 y sigs.). A mediados del siglo XIII, el poeta gallegoportugués Alfonso Lopes de Baian, al parodiar la *Chanson de Roland* en unos versos satíricos (Cancionero de la Vaticana, 1080), acaba las estrofas monorrimas con las letras EOI, evidente imitación del AOI francés. Véase J. Horrent, «Un écho de la Chanson de Roland au Portugal», *Revue des langues vivantes*, XIV, 1948, págs. 133-193.

más breves de cinco (o de cuatro, si tenemos en cuenta la que se puede formar con los versos 3.846-3.849), y las más largas, de treinta y cinco. Por lo general, la *laisse* contiene una corta escena o un parlamento en estilo directo (en tres casos un parlamento sigue sin interrupción de una *laisse* a otra). Ahora bien, en los momentos de mayor interés dramático o de más fuerte intensidad poética, el autor recurre al procedimiento de repetir en una *laisse* lo que ha dicho en la anterior, con palabras iguales o parecidas, pero cambiando la rima, y en cinco ocasiones la repetición se reitera en una tercera *laisse* en la que vuelven a aparecer los términos de la primera y de la segunda. Los críticos del siglo XIX veían en ello una comprobación de la teoría de las cantilenas, y creían que estas repeticiones obedecían a haberse soldado burdamente distintas versiones de un mismo canto épico-lírico de gran antigüedad. Contra esta suposición, Milá y Fontanals levantó un argumento de gran peso: «las variantes ofrecen siempre asonantes diferentes, lo que es opuesto a la naturaleza de la poesía popular neolatina, donde las versiones de un mismo canto, por mucho que discrepen en los pormenores, conservan, con rarísimas excepciones, una misma rima».[130]

Desde su perfecta arquitectura y su bien trabada unidad hasta los minúsculos procedimientos del arte de escribir, la *Chanson de Roland* es la obra acabada y perfecta de un poeta que sabe qué hace y cómo debe construir y matizar para lograr su propósito estético. Un hombre culto, un narrador maravilloso y un altísimo poeta ha escrito la *Chanson de Roland*. Pero ¿quién era este hombre?

7. EL AUTOR DE LA «CHANSON DE ROLAND»

Páginas atrás nos inclinábamos por la interpretación que da Olschki al último verso de nuestro poema: «Aquí acaba la gesta que Turoldus amplifica poéticamente», con lo que nos sumamos a la opinión más recibida por la crítica, o sea que Turoldus es el autor de la *Chanson*, es nuestro poeta. Esta conclusión, lo sabemos bien, no es inatacable y hay que tener en cuenta las hipótesis de los que creen que Turoldus fue el autor de un texto anterior,

130. Milá, *De la poesía heroico-popular castellana*, pág. 457.

quizá de la *Gesta Francorum*, traducida en nuestro poema y la hipótesis de Jules Horrent que supone que Turoldus fue el copista-poeta, autor de lo que él considera la refundición de Oxford. No quiero negar la posibilidad de aceptar estos dos puntos de vista, pero quiero insistir en el hecho de que tienen la misma probabilidad que el que supone que Turoldus era el nombre del poeta que, a finales del siglo XI, escribió la *Chanson de Roland*. Hay que considerar, pues, lo que a continuación exponemos como una hipótesis verosímil y en absoluto como una verdad. Partamos, pues, del último verso de la *Chanson de Roland*. El valor antes señalado del verbo *decliner* anula las interpretaciones de «transcribir» o de «recitar» que también se le habían adjudicado, además de otras que merecen menos consideración, de acuerdo con las cuales se deduciría que Turoldus era simplemente el juglar que en un momento dado hubiese cantado el poema. Sería raro que el nombre de un juglar pasara del recitado a la transcripción manuscrita; y el hecho de que la asonancia de este último verso y su métrica correspondan regularmente a la versificación de la última *laisse* de la *Chanson*, revela nuevamente que no se trata de un juglar ni tampoco de un copista (recuérdese el carácter de añadido pegadizo que tiene, en el *Cantar del Cid*, el *explicit* de Per Abbat, razonablemente segregado del texto por Menéndez Pidal).

Consideramos a Turoldus, pues, el autor de nuestro poema. Con ello nuestra curiosidad dista mucho de quedar satisfecha y se nos impone la tarea de indagar por todos los medios posibles algo sobre la condición de la persona que escribió la *Chanson* y ver, finalmente, si esta persona tiene probabilidades de poderse identificar con algún Turoldus atestiguado históricamente.

Ante todo, la patria del poeta. ¿En qué lugar de la Romania en la que se hablara o escribiera francés, o alguna de sus variedades dialectales o literarias, nació el autor de la *Chanson de Roland* o transcurrió la mayor parte de su vida?

Afirma Bédier que en el período que va de 1050 a 1150 abundan los personajes llamados Turold (latinizando, Turoldus) en Inglaterra y en Normandía, y si se encuentra alguien así llamado en otras partes (España, Bretaña, Tierra Santa), siempre se trata de normandos inmigrados. El crítico francés llega a esta conclusión «tras haber interrogado centenares de cartularios de todas procedencias».[131] Se trata de un nombre de origen es-

131. Bédier, *Comment.*, pág. 32.

candinavo (*Thorvaldr*) que todavía se conserva como apellido en Normandía bajo la forma *Thouroude*.[132] Si admitimos que Turoldus es el autor de la *Chanson de Roland*, su patria queda ya bien determinada: Normandía o Inglaterra.

Interroguemos en primer lugar la lengua de la *Chanson* y veamos si en ella se rastrea alguna peculiaridad que nos conduzca hacia una región determinada. Nadie niega que el texto que nos ha transmitido el manuscrito de Oxford presenta claras e indiscutibles peculiaridades lingüísticas del anglonormando,[133] y hay razones paleográficas que parecen indicar que el modelo que tenía el copista ante los ojos ofrecía esta misma característica en su fonética.[134] Por otro lado, el manuscrito de la primitiva versión asonantada, conservado en Venecia (el V^4), el más próximo al original del poeta después del de Oxford, deriva también de un texto anglonormando.[135] Todo hace creer que este anglonormandismo existiera ya en los versos que componía el poeta. Contra esta opinión, unánimemente aceptada por los primeros críticos que estudiaron la lengua del cantar, se opuso a partir de 1872 la idea, acérrimamente defendida por Bédier, de que los rasgos lingüísticos anglonormandos de la *Chanson* no derivan del autor, que hubiera escrito en franciano (dialecto de la Isla de Francia), sino de las peculiaridades fonéticas del copista. Claro está que no se trataría de un solo copista, sino de varios: del que verificó la copia del manuscrito de Oxford, del que verificó la del manuscrito que tenía delante el amanuense de la versión asonantada de Venecia (V^4) y posiblemente del que verificó la del original del que fue copiado el de Oxford. No deja de ser sospechosa esta tan asidua intervención de copistas anglonormandos, todos ellos empeñados en introducir sus peculiaridades lingüísticas en un texto hipotéticamente franciano.

Porque, que la lengua originaria de la *Chanson de Roland* fuera el franciano es una hipótesis, aunque se ha defendido con brillantez y con gran

132. Véase la introducción de la edición de la *Chanson* de Jenkins, pág. XLVIII.

133. Véase el capítulo de Bédier, *Comment.*, págs. 241-261, y la nota de Jenkins, pág. XLIX.

134. Cfr. Samaran, en el estudio que precede a la edición fotográfica de la *Chanson*, de 1933, pág. 34.

135. Bertoni, prólogo a su edición de la *Chanson*, pág. 13.

acopio de datos y de erudición; pero que la lengua del manuscrito de más autoridad y la del modelo del que le sigue en importancia es el anglonormando, no es una hipótesis, sino una realidad que no puede ni refutarse ni desconocerse. Tenemos, pues, que el nombre del presunto autor de la *Chanson*, Turoldus, es exclusivo de personajes normandos o ingleses y que la lengua del texto que leemos ofrece notables y claras peculiaridades anglonormandas junto a algún rasgo picardo, señalado por Bertoni, y a una palabra de origen anglosajón, *algier*, «lanza».[136]

No es inútil recordar que el manuscrito de Oxford se encontraba en Oseney, abadía de agustinos próxima a Oxford, a fines del siglo XIII o principios del XIV, a la que fue donado por un tal Enrique de Langley (¿de Sussex?).[137]

En el capítulo anterior señalábamos que el frecuente empleo de los recursos retóricos que imponían las artes poéticas por parte del autor de la *Chanson* llevaba a E. R. Curtius a concluir que se trataba de un clérigo, no de un juglar. No es preciso recordar que en el siglo XI el conocimiento de la retórica era patrimonio casi exclusivo de la gente de iglesia, así como eran eclesiásticos los que tenían un contacto más o menos decisivo o más o menos directo con los autores de la latinidad clásica.

Importantes trabajos del investigador alemán Wilhelm Tavernier[138] y del belga Maurice Wilmotte[139] pusieron de relieve que el autor de la *Chanson de Roland* tenía cierto conocimiento de la epopeya latina clásica y de la latina medieval, y buscaron el influjo que pudieron ejercer sobre nuestro

136. Bertoni, ibíd., pág. 13.

137. Samaran, ibíd., pág. 2.

138. Tavernier, «Zur Vorgeschichte des Rolandslieds», *Romanische Studien*, V, 1903; «Beiträge zur Roland-Forschung», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XXXVI, 1910 y sigs.; «Vom Rolandsdichter», *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXXVIII, 1914-1917.

139. Wilmotte, *Le français a la tête épique*, París, 1917, Para el posible influjo de la *Tebaida* sobre la *Chanson*, véase C. Voile, «Turold et Stace», *Revue du Moyen Âge Latin*, I, 1945, págs. 47-56, y, para las relaciones con la epopeya latina de la Edad Media, el libro de G. Chiri, *L'epica latina medioevale e la Chanson de Roland*, Génova, 1936. Sobre todos estos aspectos un trabajo importante es el de E. von Richthofen, «Sobre las formas de expresión poética en la antigua épica románica», en *Estudios épicos medievales*, 1954, págs. 231-294.

poema la *Eneida* de Virgilio; la *Tebaida* de Estacio; la *Ilias latina* de Bebio Itálico (fuentes del *Enéas*, del *Roman de Thèbes* y de la *Estoire de Troie*, escritos entre los años 1150 y 1160); la *Farsalia* de Lucano; el *Walthárius manu fortis* de Ekkehard, etc. No es que las conclusiones de estos dos eruditos sean decisivas ni totalmente aceptables, y menos cuando de ellas se pretende extraer conclusiones de mayor alcance, pero, por lo menos, ponen de relieve que el autor de la *Chanson de Roland* tenía cierto conocimiento de algunos autores latinos, cuyos textos, por otra parte, jamás dejaron de copiarse en los monasterios. Incluso Bédier señaló algunas reminiscencias de la *Eneida* en nuestro poema, en el cual, dice, el lector recuerda con frecuencia trances de la epopeya clásica.[140] Hay que contemplar como dignos de atención los trabajos de quienes, como Mario Pei,[141] señalan como precursores de la *Chanson de Roland* los viejos poemas narrativos religiosos franceses, por ejemplo la Secuencia de Santa Eulalia, las vidas de Saint Léger o de Saint Alexis, etc., conservadas en textos anteriores a nuestra gesta.

Cesare Segre ha notado una continuidad estilística y estructural entre los poemas hagiográficos y los cantares de gesta, y ha señalado importantes concomitancias entre el *Boecis* provenzal y la *Chanson de Roland*.[142]

El ligero barniz de clasicismo latino que se rastrea en la *Chanson* nos lleva hacia los conventos, verdaderos conservatorios de la latinidad de la buena época en los tiempos medievales.[143] Que nuestro poema sea, en el fondo, la epopeya del cristianismo contra el mahometanismo, que respire todo él un auténtico fervor religioso, que se encuentren en sus versos reminiscencias del Antiguo y del Nuevo Testamento, que se mencionen devociones y creencias piadosas, en modo alguno constituyen argumentos decisivos a favor de la clerecía de su autor; lo raro sería que en una obra de su siglo no se

140. Bédier, *Comment.*, pág. 316.

141. M. Pei, *French precursors of the Chanson de Roland*, Nueva York, 1948.

142. C. Segre, «Il Boeci, i poemetti agiografici e le origini della forma epica», *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, LXXXIX, 1954-1955.

143. El texto de la *Chanson de Roland* ofrece una incongruencia explicable sólo por un error de latín en el poema. El verso 605 (versión de Oxford): «La traisun me jurrez de Rollant», supone un original latino, donde se hablaría de la *traditio*, palabra que fue erróneamente interpretada como *proditio*. Véase mi artículo «Un problema en la Chanson de Roland», *Revista de Literatura*, Madrid, V, 1954, págs. 9-20.

advirtieran estas notas cristianas y devotas. Ahora bien, cuando el autor de la *Chanson de Roland* repite fórmulas litúrgicas, como las del *Ordo commendationis animae*, al expirar el héroe del poema (versos 2.384-2.388); cuando hace adoptar a Carlomagno la actitud de los abades que otorgaban a los misioneros la *Benedictio finalis* (verso 340);[144] cuando repite la expresión litúrgica «flores del paraíso» (verso 1.856), o cuando usa determinados vocablos típicamente eclesiásticos, hallamos indicios que nos corroboran que realmente se trataba de un clérigo, puesto que estas notas tan precisas no entran en la cultura corriente de un seglar y, sobre todo, no aparecerían con tanta facilidad en la pluma de hombre que no fuera un eclesiástico.

Cuanto antecede da verosimilitud a la siguiente conclusión: el autor de la *Chanson de Roland* fue un clérigo anglonormando llamado Turoldus. Pero antes de indagar por este camino nos es preciso dar un rodeo.

El 14 de octubre de 1066, Guillermo el Bastardo, duque de Normandía, derrotaba a Harold, rey de los anglosajones, en Hastings, y los normandos quedaban definitivamente dueños de Inglaterra. Poco después, Gui de Ponthieu, obispo de Amiens, muerto en 1074, escribía un poema en latín titulado *Carmen de Hastingae proelio*, narrando esta acción de guerra. Se trata del testimonio de un prelado que tomó parte en la batalla, que escribe poco tiempo después del acontecimiento, y para un público que lo presenció como él. Antes de comenzar la batalla, dice que cantó, frente a las tropas normandas, un juglar llamado *Taillefer* (*Incisoferri mimus cognomine dictus*). Gui de Ponthieu no revela lo que cantó Taillefer en aquella ocasión. En 1125, el historiador inglés Guillermo de Malmesbury publicaba la primera edición de su crónica *De gestis regum anglorum*, obra en la que se narra que, antes de empezar la batalla de Hastings, se cantó «la cantilena de Roldán», para que el marcial ejemplo de aquel barón inflamara a los que iban a luchar (*tunc cantilena Rolandi inchoata, ut martium viri exemplum pugnaturos accenderet*). Guillermo de Malmesbury no nos dice quién fue el que en aquella heroica ocasión cantó la *Chanson de Roland*. Entre 1160

144. En el verso 340, Carlomagno bendice a Ganelón al enviarlo como mensajero a Marsil utilizando las fórmulas de la bendición que los abades daban a los misioneros que iban a tierras de infieles, litúrgicamente establecida y titulada *Benedictio finalis*; véase A. H. Schutz, *Modern Language Notes*, 1937, págs. 456-461.

y 1174, Wace compuso su *Roman de Rou*, en el cual, al describir la batalla de Hastings, dice:

> Taillefer qui mult bien chantout,
> sor un cheval qui tost alout,
> devant le duc alout chantant
> de Karlemaigne et de Rollant
> e d'Oliver et des vassalls
> qui moururent en Rencevals.[145]*

Interpretando estos textos con la mayor prudencia, podemos hacer las siguientes observaciones:

1. En la batalla de Hastings, dada en 1066, no se pudo cantar la *Chanson de Roland* que conocemos, por la sencilla razón de que ésta es posterior a 1086.

2. Dos escritores, Guillermo de Malmesbury y Wace, al relatar la batalla de Hastings, se complacen en fingir que los combatientes normandos se enardecieron escuchando los versos de la *Chanson de Roland*.

3. Por lo que más adelante se expondrá, interesa hacer notar que Guillermo, el autor de *De gestis regum anglorum*, nació en Peterborough (condado de Northampton) y residió en la abadía de Malmesbury, y que es el primer escritor que cita de un modo indudable la *Chanson de Roland* (*Cantilena Rolandi*) y el primero también que hace circular la idea de que en Hastings fue entonado nuestro poema.

Conviene también que tengamos presente que en la *Chanson de Roland* figura entre los barones de Carlomagno Ricardo el Viejo, señor de Normandía, a pesar de tratarse de un magnate que vivió un siglo después de la batalla de Roncesvalles (de 943 a 996). *Richart li velz* es uno de los consejeros de Carlomagno (verso 171), manda el escuadrón de normandos de la hueste imperial (único de todos los escuadrones que es mandado por un jefe de la misma tie-

145. Véanse los tres textos reunidos en Fawtier, *La Chanson de Roland*, págs. 76-81.

* «Taillefer, que cantaba muy bien, montado en un caballo veloz, ante el duque iba cantando de Carlomagno, de Roldán, de Oliveros y de todos los vasallos que murieron en Roncesvalles».

rra que los combatientes que lo forman; verso 3.050) y muere a manos del emir Baligant (verso 3.470). Como demostró Bédier,[146] la leyenda de Ricardo de Normandía (de la que hay eco en varios cantares de gesta) nació en la abadía normanda de Fécamp, donde fue enterrado y donde se veneró su tumba.

Aquí acabamos el rodeo y volvemos a tomar el hilo de nuestro discurso: el autor de la *Chanson de Roland* fue un clérigo anglonormando llamado Turoldus. Inmediatamente nos hallamos frente a un coro de candidatos a autores de nuestro poema en el que, entre otros, sobresalen tres personajes que vivieron en la segunda mitad del siglo XI y en la primera del XII que se llamaron Turoldus y que fueron benedictinos y normandos. Ante todo, conviene tener presente que de ninguno de estos tres Turoldus se conoce ni la más pequeña actividad literaria, ni en latín ni en vulgar. Ello en modo alguno puede tomarse como argumento contra los tres benedictinos normandos, ya que, por ejemplo, fuera del *Libro de buen amor*, no conocemos ni una línea escrita por el Arcipreste de Hita.

Veamos qué es lo que sabemos de los tres Turoldus, uno de los cuales no sería inverosímil que hubiese escrito la *Chanson de Roland*:

Turoldus de Coulombs, monasterio benedictino próximo a Chartres, fue propuesto en 1895 por el abad Clerval; pero carece de argumentos a su favor. Apenas se conoce solamente su nombre, y esto no basta ni puede imponer a este candidato.

Tavernier primero y Jenkins después esgrimieron gran número de argumentos a favor de Turoldus de Envermeu, obispo de Bayeux entre 1097 y 1107 y que vivió hasta 1127, por lo menos. Este Turoldus, que gozó de la amistad de San Anselmo de Cantorbery, quien le dirigió una epístola que se conserva, y que fue mencionado con elogio por los papas Pascual II y Honorio II, fue depuesto de la sede de Bayeux a raíz de un conflicto entre la curia romana y Enrique I, rey de Inglaterra y duque de Normandía, y pasó a residir como monje a la abadía de Santa María de Le Bec (en la alta Normandía, cerca de Rouen). Los argumentos que reúne Jenkins para probar que este Turoldus es el autor de la *Chanson*, o bien son aplicables a los otros, o se basan en discutibles conclusiones sobre nuestro poema (su presunta relación con el culto a Santa Fe de Conques, a la que se

146. *Lég. ép.*, IV, págs. 3-18.

encomienda Turoldus de Le Bec en cierta ocasión, o su preocupación por la primera cruzada, tan dudosa en la *Chanson*), o son de carácter demasiado general (como la existencia en Le Bec de ciertas reliquias que el poeta adjudica a la espada de Roldán). Un argumento esgrimido por Jenkins es sorprendente: Turoldus de Le Bec padecía hernia, lo que el crítico norteamericano relaciona con su tan arriesgada interpretación del último verso «Aquí acaba la gesta, porque Turoldus decae (físicamente)», o sea, «está enfermo», o «sufre achaques». Esta interpretación de *decliner*, correcta lingüísticamente, hace muy raro el verso final, ya que, ¿qué necesidad tenía el poeta de decir que dejaba de escribir por encontrarse enfermo o viejo, si su obra está acabada? Y si así fuera, la relación de este verso con la hernia de Le Bec está traída por los cabellos.[147]

Nos queda el tercer Turoldus, en el que se habían fijado algunos críticos del siglo XIX, pero que fue puesto de relieve por Ettore Li Gotti en 1949, con escrupuloso rigor científico, al proponerlo como autor de la *Chanson* con toda suerte de reservas sin dar paso a la imaginación ni a deducciones fantasiosas.[148] Vamos a resumir los principales puntos de apoyo de Li Gotti. Se trata de Turoldus de Fécamp o de Peterborough. Era hijo o sobrino de Odón de Bayeux; hermanastro de Guillermo el Conquistador. Turoldus fue en principio monje de la abadía de la Santa Trinidad de Fécamp, en plena Normandía; más adelante fue canónigo de Bayeux. En 1066 siguió a su tío, Guillermo de Normandía, en su campaña de Inglaterra y se halló en la batalla de Hastings. A consecuencia de esta victoria, el Conquistador le confirió la abadía de Malmesbury, y en 1070 la de Peterborough (condado de Northampton), donde murió el 12 de abril de 1098.

Se tienen algunas noticias biográficas sobre Turoldus de Fécamp. Guillermo el Conquistador lo trasladó de la abadía de Malmesbury a la de Peterborough para que la protegiera contra los ataques de los bandidos, pues,

147. Véase Jenkins, págs. LI-LXI.

148. E. Li Gotti, *La Chanson de Roland e i normanni*, Bibliotheca del Leonardo, Florencia, 1949. De los argumentos de Li Gotti a favor de Turoldus de Fécamp hay que descartar los que se apoyan en las menciones de Saint Michel du Péril de la Mer, puesto que, como ha demostrado Rita Lejeune (*Recherches*, págs. 213-247), las palabras *del Peril*, después del nombre de San Miguel, constituyen una interpolación del siglo XII, y el autor de la *Chanson de Roland* no hace ninguna mención del monasterio de la región de Avranches.

como dice Mabillon, Turoldus era más guerrero que abad. Transformó Peterborough en una especie de fortificación y reunió grupos de mercenarios normandos, y para pagarles la soldada dilapidaba y malvendía los bienes abaciales. En cierta ocasión, encontrándose Turoldus en Stamford al frente de sus tropas, unas bandas de daneses, al mando de un tal Osbern y de Hareward le Wake, atacaron Peterborough, lograron vencer la resistencia y destruyeron la abadía, la población y apresaron a algunos monjes. Se sabe que Turoldus regresó con ciento cincuenta de sus mercenarios y construyó al pie de la iglesia, que había sido respetada, un castillo que se llamó luego *Mont Thorold*. El antes mencionado Hareward hizo prisionero a Turoldus en cierta escaramuza y pidió por él un cuantioso rescate. Aliado con Ivón Talbris, uno de los más poderosos capitanes normandos, Turoldus luchó infatigablemente para imponer en Inglaterra la nueva dinastía normanda, a la que estaba vinculado por su educación y por la sangre.

Estos datos biográficos, reunidos por Li Gotti, no dejan de ser impresionantes. Turoldus de Fécamp, abad y guerrero, que lucha tanto por su abadía como por su linaje, pudo muy bien ser el autor de la *Chanson de Roland*, epopeya de la fe y del patriotismo. Un poema de guerreros como el nuestro, en el que tan bien se retrata la camaradería soldadesca y en el que se pormenorizan tanto los detalles del armamento de los caballeros y de los golpes que se dan en la lucha, no repugna que haya sido escrito por quien peleó en Hastings y mandó bandas de mercenarios. Li Gotti, con honrada mesura científica, no quiere dar a sus conclusiones más apariencia que la de una hipótesis plausible; presenta a un Turoldus del que tenemos unos detalles —pocos, desgraciadamente— que no hacen inverosímil que fuera el autor de la *Chanson de Roland*. Es necesario recordar algunos hechos y detalles antes señalados, y exponer alguno nuevo, gracias a los cuales la hipótesis de Li Gotti puede robustecerse.

En primer lugar, recordemos que la tumba de Ricardo el Viejo de Normandía, uno de los barones que figuran en la *Chanson de Roland*, se veneraba en la abadía de Fécamp, en la que fue monje Turoldus antes de trasladarse a Inglaterra.

Como vimos, en la batalla de Hastings un juglar llamado Taillefer entonó cierto canto, y ello nos lo dice un testigo presencial (Gui de Ponthieu); y según dos autores posteriores, lo que entonó aquel juglar fue la *Chanson*

de Roland. Nuestro Turoldus se encontró también en la batalla de Hastings. ¿Quiere esto decir que Taillefer, posible juglar adscrito a Turoldus, cantara algunas estrofas del poema compuesto por éste? Sería muy arriesgado afirmarlo. Lo prudente es consignar que cierta tradición supone que en aquella batalla se cantó nuestro poema.

Esta tradición se encuentra atestiguada, por primera vez, en el historiador Guillermo de Malmesbury, nacido en Peterborough. Nuestro Turoldus fue abad de Malmesbury y de Peterborough medio siglo antes que Guillermo. Éste, tanto en una abadía como en la otra, pudo recoger la tradición de Hastings vinculada a Turoldus.

La famosa tapicería de Bayeux, una de las joyas del arte medieval, efectuada en el siglo XI, ofrece, como es sabido, diversas escenas de la batalla de Hastings. En ella se da preeminencia, incluso sobre Guillermo el Conquistador, al obispo Odón de Bayeux, padre o tío de nuestro Turoldus. Se ha observado que en la tapicería se muestra un curioso paralelismo con la *Chanson de Roland*, cuyos legendarios Roldán, Oliveros y Turpín en Roncesvalles parecen corresponder a los históricos Guillermo, Roberto y Odón de Bayeux en Hastings.[149] Ahora bien, en esta tapicería figura un personaje rotulado con el nombre de *Turold*, que no es el del autor de los bordados, sino el de un participante en la batalla de Hastings. Es difícil extraer una conclusión clara de estas coincidencias, pero en modo alguno deben ser omitidas.[150]

En un inventario de libros de la abadía de Peterborough, redactado antes de 1362, pero que puede ser más antiguo, figuran los siguientes manuscritos: *De bello valle Runciae, cum aliis; galice* («De la guerra de Roncesvalles, con otras cosas, en francés») y *Bellum contra Runciae vallem; galice* («Guerra contra Roncesvalles, en francés»).[151] Nuestro Turoldus fue veintiocho años abad de Peterborough, donde murió.

149. Véase E. Maclagan, *The Bayeux Tapestry*, Londres-Nueva York, 1945.

150. Mencionemos, como curiosidad, la hipótesis de Salverda De Grave, *Turoldus*, Amsterdam, 1924, según el cual el Turoldus de la *Chanson* sería el Turold de la tapicería de Bayeux, tomado no como personaje que se halló en Hastings, sino como el propio bordador de las figuras. Este Turold, bordador, hubiera sido el autor de otra tapicería sobre la batalla de Roncesvalles, de la cual la *Chanson* sería un comentario literario, y su último verso significaría: «Ésta es la gesta que Turoldus dibuja».

151. Jenkins, pág. LI.

Toda la vida de Turoldus, pues, nos aparece ligada a circunstancias de la *Chanson de Roland*: su monacato en Fécamp (Ricardo el Viejo de Normandía), su intervención en Hastings (el juglar Taillefer entonando el poema, el Turold de la tapicería de Bayeux), su abadiato en Malmesbury (testimonio del historiador Guillermo), su abadiato en Peterborough (en cuya biblioteca constaron dos manuscritos del poema). El autor de la *Chanson* en su último verso dice llamarse Turoldus; autor que indudablemente era normando y clérigo. Normando y clérigo era Turoldus de Fécamp. Pero Turoldus de Fécamp era algo más: era un abad que sentía profundamente el patriotismo normando, que luchó en Hastings y que defendió su abadía de Peterborough al mando de mercenarios; Turoldus de Fécamp era una perfecta mezcla de guerrero y hombre de iglesia, que tan pronto oficiaba como blandía la espada. El arzobispo Turpín, en Peterborough, hubiera hecho lo mismo que Turoldus; Turoldus, en Roncesvalles, hubiera hecho lo mismo que el arzobispo Turpín. Turpín, según nuestro poema, mató en otro tiempo a un rey de Dinamarca y se quedó con su caballo como botín; Turoldus luchó contra daneses y fue incluso su prisionero. La especial complacencia que pone el autor de la *Chanson* en la figura religioso-militar de Turpín, ¿no se explica perfectamente si ha sido trazada por Turoldus? Hay muchas concomitancias entre este Turpín y este Turoldus.[152]

Todo ello no es más que una hipótesis. Una hipótesis muy verosímil, razonada por Li Gotti y aquí argumentada de otra manera, que tiene más visos de realidad que todas las demás que se han propuesto para aclarar el misterio del autor de la *Chanson de Roland*. Es muy probable que jamás encontremos una prueba decisiva que nos revele de un modo indiscutible quién fue nuestro poeta.

152. «¿Quién sabe si en este Turpín, obispo y combatiente, obligado a su señor (un Carlos que absuelve y bendice), Turoldus de Fécamp o de Peterborough (suponiendo que él sea el autor del poema), no habrá idealizado una parte de sí mismo?», Li Gotti, ob. cit., pág. 81, nota 50. Se inclina también hacia Turoldus de Fécamp como autor de la *Chanson*, aunque sin esgrimir argumentos decisivos, Ivan A. Petkanov, «Intorno a Turoldus», *Archivum Romanicum*, XX, 1926, págs. 289-297.

8. EL TEMA DE LA «CHANSON DE ROLAND» EN ESPAÑA

La versión poética de la batalla de Roncesvalles fue muy pronto conocida en España, como revela la *Nota Emilianense*; se difundió no tan sólo a través de la *Chronica* del seudo Turpín, tan vinculada a Santiago de Compostela, sino también a través de la *Chanson de Roland* y sus refundiciones francesas y provenzales. Este conocimiento produjo en Castilla una doble interpretación de la leyenda; por un lado, su interpretación ortodoxa, en la que, a pesar de ofrecer notables cambios y curiosas particularidades, se conservaba el fondo de la tradición francesa; por el otro, la interpretación heterodoxa, opuesta al sentido y al fondo de la leyenda francesa, o sea la de Bernardo del Carpio. No nos incumbe tratar aquí de esta última, y sólo basta recordar que Bernardo del Carpio es una especie de anti-Roldán creado por el espíritu nacional español.

En el primer tercio del siglo XIII se compuso un cantar de gesta castellano, *Roncesvalles*, del que sólo nos queda un fragmento de cien versos, pero que, según Menéndez Pidal, que lo editó y lo estudió minuciosamente, debería tener cerca de cinco mil.[153] El poeta castellano se basó en un texto del tema de Roncesvalles que, aunque derivado de la *Chanson de Roland* e independiente del seudo Turpín, no se corresponde cabalmente con las refundiciones francesas conservadas, pues mezcla rasgos propios de las versiones asonantada y consonantada.

En la reconstrucción que hizo Menéndez Pidal del *Roncesvalles* castellano se advierten las notas peculiares que lo separaban de la *Chanson de Roland*, y las compara con las que aparecen en algunos romances viejos que se entroncan con la tradición del cantar castellano perdido o que se han desgajado de algunos de sus episodios culminantes. El romance de la *Fuga del rey Marsín*, que coincide con rasgos que se hallan en el fragmento de *Roncesvalles*, hace luchar en la famosa batalla, al lado de Roldán, a su hermanastro Baldovinos (hijo de Ganelón, que en la *Chanson* es muy niño y está en Francia), detalle que también aparece en el seudo Turpín. En el campo de batalla de Roncesvalles aparece también, y desempeñando un

153. R. Menéndez Pidal, «Roncesvalles», *Revista de Filología Española*, IV, 1917, págs. 105-204.

papel importantísimo, Reinaldos de Montalbán, nota típicamente castellana, en pugna con la tradición francesa, de que trataremos más adelante (véase pág. 280). En la gesta española, el segundo héroe lo era Reinaldos, en lugar de Oliveros. Tras el regreso de Carlos y la derrota de Marsil, Carlomagno vuelve a Roncesvalles, y éste es el episodio que, en parte, nos ha conservado el fragmento del cantar castellano: el emperador halla el cadáver del arzobispo Turpín, y después de llorar sobre él, manda apartarlo para que sea llevado a su tierra. Halla después el cadáver de Oliveros y, como si lo viese vivo, le pregunta dónde podrá encontrar a Roldán; descubre al fin el cadáver de su sobrino, hace sobre él un largo lamento y cae amortecido a su lado. El duque Aimón encuentra el cadáver de su hijo, Reinaldos de Montalbán, le apostrofa y lo aparta también de entre los demás cadáveres. El duque Aimón de Bretaña y el caballero Berart van a socorrer al amortecido emperador.

El tema de la hermosa Alda, hermana de Oliveros y novia de Roldán, adquiere un relieve singular en la tradición castellana, como nos lo revela un precioso romance. Menéndez Pidal señaló la relación que existe entre el *Romance de doña Alda* y los *Roncevaux* franceses en los cuales se amplía y dramatiza el breve episodio de la muerte de Alda que figura en la *Chanson*, y destacó la originalidad y refinado arte del romancista castellano, que «se elevó por sí solo a las altas cimas de la más pura poesía, mediante un proceso de selección y elaboración de materiales inferiores» (pág. 188). Indicó además el detalle de que quien interpreta los sueños de Alda en los *Roncevaux* es el nigromante Aumagín, mientras que en el romance castellano este papel está a cargo de una camarera de Alda; también creyó que esta modalidad debía atribuirse, en último término, al juglar que escribió el *Roncesvalles* castellano. Cinco años después de publicado el estudio de Menéndez Pidal se descubrió el *Ronsasvals* provenzal,[154] en el que se narran la batalla, la muerte de Roldán, el lamento de Carlomagno sobre su cadáver y, con especial detalle, los augurios y muerte de Alda (*Bell'Auda*). En este texto, quien interpreta los sueños de Alda es una de sus acompañantes, como en el romance castellano («Aybelina, filha del comte Gui», verso 1.722), lo que hace sospechar que este elemento fuera conocido por el juglar caste-

154. Edición de M. Roques, «Ronsasvals», *Romania*, LVIII, 1932, LXVI, 1940-1941.

llano, máxime si tenemos en cuenta que tanto el *Ronsasvals* como el *Rollan a Saragossa*[155] provenzales se divulgaron por Cataluña ya a fines del siglo XII, como revelan ciertas alusiones del trovador Guilhem de Berguedà.[156]

En 1934 el romanista norteamericano Francis J. Carmody[157] estudiaba de nuevo las fuentes del *Roncesvalles*, fijándose con detalle en las versiones italianas del tema, y llegaba a conclusiones generales muy distintas de las expuestas por Menéndez Pidal. Para Carmody, el *Roncesvalles* es de la segunda mitad del siglo XIII; se manifiesta en él la tendencia que conduce al agotamiento de la primitiva epopeya castellana y no era un cantar extenso, sino una especie de bosquejo o borrador de una escena épica.

Recientemente, el profesor de Lieja Jules Horrent ha dedicado a *Roncesvalles* un extenso y documentado estudio, precedido de una nueva edición del fragmento.[158] Según Horrent, el *Roncesvalles* fue escrito en Navarra a finales del siglo XIII, y revela un momento bastante avanzado de la evolución del tema. En ciertos detalles se aproximaría al relato del cantar de *Galiens* —sobre el cual véase, más adelante, pág. 224—, y por lo general utiliza una perdida narración francesa de la primera mitad del XIII, posterior a los *Roncevaux*, pero anterior a las adaptaciones italianas del XIV, aunque algunos detalles son antiguos y están atestiguados en el *Roland* de Oxford y en el V^4. «El movimiento general del episodio español —escribe Horrent— es único en la tradición rolandiana; *Roncesvalles* no traduce ni

155. Véase M. Roques, en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, 1925, págs. 409-418, y su edición en *Romania*, LXVII, 1941-1943, LXVIII, 1944-1945, LXIX, 1946-1947, y CFMA, París, 1956.

156. Véase A. Roncaglia, «Roland a Saragossa», *Cultura Neolatina*, X, 1950, págs. 63-68, y M. de Riquer, «La antigüedad del Ronsasvals provenzal», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 245-251.

157. F. J. Carmody, *Franco-italian sources of the Roncesvalles*, Publications of the Institute of French Studies de la Universidad de Columbia, Nueva York, 1934.

158. J. Horrent, *Roncesvalles, étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)* en Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, París, 1951. Véase también R. M. Ruggieri, «Nuove osservazioni sui rapporti tra il frammento di Roncesvalles e la leggenda rolandiana in Francia e in Italia», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 173-188.

sigue fielmente un modelo. Enriquece el concierto rolandiano con una nota nueva, y se puede llamar original. El juglar español no es un mero copista ni un mero refundidor que corrige, sino un refundidor que innova» (pág. 108).

Tanto en su edición y estudio del *Roncesvalles* como en el libro *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, ambos aparecidos en 1951, Horrent estudia la pervivencia de la leyenda francesa en la literatura castellana, principalmente en el romancero,[159] así como también la leyenda de Bernardo del Carpio.[160] Estos trabajos del romanista belga contienen una extraordinaria riqueza de datos y de observaciones, que con frecuencia rebasan los límites de los temas centrales y señalan concepciones e ideas originales sobre la *Chanson de Roland*.

La leyenda de Roncesvalles adquirió, pues, en España una fisonomía peculiar, y al divulgarse fue acrecentando sus rasgos propios, distintos y hasta opuestos a la tradición francesa. La espada de Roldán, *Durendart* o *Durendal*,[161] se convirtió en un personaje del romancero castellano, Durandarte, que muere en Roncesvalles. El romancero, en diversas épocas, fue añadiendo piezas a esta tradición, inventando nuevos lances y situaciones, a veces confundiéndose con la tradición de Bernardo del Carpio,[162] y todo

159. Insiste sobre el tema en el artículo «Sur les romances carolingiens de Roncevaux», *Les Lettres Romanes*, IX, 1955, págs. 161-176.

160. Véase, también de J. Horrent, «Le récit de la bataille de Roncevaux dans le *Libro de bienandanzas y fortunas de Lope García de Salazar*», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XXVIII, 1950, págs. 967-999. Es un trabajo importante para la leyenda de Bernardo del Carpio.

161. Sobre Durandal, véase R. Lejeune, «Les noms d'épées dans la Chanson de Roland», *Mélanges M. Roques*, Baden-París, 1950, págs. 149-166.

162. Sobre esta leyenda, véase Th. Heinermann, *Untersuchungen zur Entstehung der Sage von Bernardo del Carpio*, Halle, 1927; W. J. Entwistle, «The cantar de gesta of Bernardo del Carpio», *Modern Language Review*, XXIII, 1928, pág. 307 y sigs. y 432 y sigs.; A. B. Franklin, «A study of the origins of the legend of Bernardo del Carpio», *Hispanic Review*, V, 1937, pág. 286 y sigs.; M. Defourneaux, «La légende de Bernardo del Carpio», *Bulletin Hispanique*, XLV, 1943, págs. 116-138; R. d'Abadal, «El comte Bernat de Ribagorça i la llegenda de Bernardo del Carpio», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1951; y A. Monteverdi, «Rinaldo de Montalbano e Bernardo del Carpio a Roncisvalle», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 263-276.

este rico y variado material fue recogido por el teatro de los siglos XVI y XVII. En esta época se conoce en España otra tradición rolandiana: la que, procedente de los antiguos cantares en lengua francoitaliana, reelaboraron los poetas de la épica renacentista de Italia. En el poema heroico de Bernardo de Balbuena, el *Bernardo o victoria de Roncesvalles* (1624), vemos converger dos corrientes distantes de la antigua leyenda francesa: la conservada por el romancero castellano y la clasicista de Ariosto y Boiardo, fenómeno que sólo podían producir las peculiares características de la literatura española de la Edad de Oro. Y de aquel histórico *Hruodlandus Britannici limitis praefectus*, de quien en realidad tan poco se sabe, se adueñaron las leyendas. Turoldus lo convirtió en una figura de dimensión universal que durante más de seis siglos emocionará a lectores y auditores normandos, franceses, escandinavos, alemanes, ingleses, provenzales, españoles e italianos, hasta que, con retorcida gracia barroca y agrio ingenio, don Francisco de Quevedo y Villegas acabe, por el ridículo, con este secular personaje al escribir su *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*.

II

EL CICLO DE GUILLERMO

1. ASUNTO DEL CICLO

Un considerable grupo de los cantares de gesta franceses conservados narra las hazañas de un ilustre linaje, contemporáneo de Carlomagno y de Ludovico Pío, que llevó a cabo importantes campañas contra los sarracenos en el mediodía de Francia y en España. Los veinticuatro cantares conocidos que se integran en este grupo nos ofrecen la belicosa historia de este linaje durante cinco de sus generaciones cuyos personajes más destacados son Garín de Monglane, Girart de Vienne, Aymerí de Narbona, Guillermo de Orange y Vivién. A principios del siglo XIII, Bertrand de Barsur-Aube, al dividir en tres gestas la epopeya francesa, en el preámbulo del cantar de *Girart de Vienne*, denomina al grupo de que estamos tratando «gesta de Garín de Monglane» («La tierce geste [...] fu de Garin de Monglenne au vis fier»; versos 46-47), pues le pareció conveniente distinguir este ciclo con el nombre del fundador del linaje. Tal denominación dista mucho de ser adecuada y útil. Garín de Monglane es el menos importante de los personajes de su estirpe, y los cantares a él dedicados, como veremos más adelante, son los más tardíos del ciclo. En cambio, su figura señera, aquella cuya realidad histórica y cuyo contenido legendario provocó los más antiguos cantares de este grupo, es Guillermo de Tolosa, razón por la cual se acostumbra modernamente a colocar bajo su nombre todo el conjunto de la gesta.

A finales del siglo XIII y durante el XIV, cuando los cantares de gesta franceses pasaron de ser escuchados a ser leídos, los que formaban el ciclo de Guillermo se ofrecían al lector en gruesos manuscritos, en los que se copiaba buen número de poemas (en algunos, incluso diecisiete, como el

24.369-24.370 de la B. N. de París), siguiendo, más o menos, el orden cronológico de los acontecimientos en ellos narrados, que dista mucho de ser el orden en que fueron escritos. Estos manuscritos cíclicos constituyen una especie de monumental y monstruosa novela de aventuras, en la que se siguen, generación tras generación, las hazañas del linaje, desde Garín de Monglane.

Ahora bien, a fin de dar una idea de la enorme materia tratada en el ciclo de Guillermo, nos será útil exponer previamente, de un modo muy sucinto, el asunto de toda la gesta, siguiendo, como en los manuscritos cíclicos, el orden de los hechos poéticos tal como se desprende de los cantares conservados.

Garín, hijo de Savary de Aquitania y de Flora, vence en una partida de ajedrez a Carlomagno, y éste le otorga permiso para conquistar el feudo de Monglane, al que el héroe ya había sido destinado por un anuncio de un ángel. Garín conquista Monglane y la mano de Mabille, de la que tiene cuatro hijos: Hernaut de Beaulande, Girart de Vienne, Renier de Gennes y Milón de Pouille [cantares de *Enfances Garin* y *Garin de Monglane*]. En las vejeces de Garín de Monglane, sus cuatro hijos se despiden de él y marchan a hacer fortuna. Girart y Renier se encaminan a la corte de Carlomagno, donde, tras ser menospreciados por su pobreza, logran imponerse. Renier recibe el feudo de Gennes (o Genvres), donde se casa y tiene dos hijos: Oliveros (*Olivier*) y la hermosa Alda. Girart, que es objeto del incumplimiento de una promesa por parte de Carlos y de una humillación por parte de su esposa, recibe el feudo de Vienne (o sea Viena del Delfinado) y casa con Guiburc. Años después llega a Viena su sobrino Aymerí (hijo de Hernaut de Beaulande) y le da cuenta de la afrenta de que le hizo objeto la reina años atrás, pues Girart no la advirtió en el momento de realizarse. Girart convoca rápidamente a sus hermanos, ya que la ofensa avergüenza a todo el linaje, y con ellos acude también el viejo Garín. Estalla la guerra entre Girart y Carlomagno, aquél fuertemente armado y aprovisionado en Viena, ciudad que es cercada por éste con un grueso ejército, en el que figura su joven sobrino Roldán. Entre Roldán y Oliveros nace una noble rivalidad guerrera, agravada por el hecho de haberse enamorado el primero de la hermana del segundo, Alda, que ve con buenos ojos al paladín real. Tras siete años de combates y de asedio, sin que la victoria se decida hacia ninguno de los dos bandos, se resuelve que la contienda sea zanjada por medio de un combate singular entre Oliveros y Roldán, en una isla del Ródano. Luchan valiente-

mente, pero la contienda se alarga porque ambos son igualmente fuertes, produciendo la desazón de Alda, que contempla la batalla y que teme tanto por su hermano como por Roldán. Cuando ambos están ya agotados y cada uno de ellos admirado de la valentía del otro, Dios envía un ángel que los separa, pues donde están destinados a ejercitar su fuerza es en España, contra los sarracenos. Mutuamente se comprometen a acordar la paz entre Carlomagno y Girart. A pesar de ello la guerra continúa, y un día los sitiados se enteran de que el emperador está cazando en un bosque vecino a la ciudad; salen de ella por un subterráneo y consiguen rodearlo cuando se ha separado de su acompañamiento. El joven Aymerí aconseja a su tío Girart que le corte la cabeza, pero éste, frente a la majestad del emperador, se arrodilla ante él y le pide perdón. Todos sus parientes hacen lo mismo, menos Aymerí, que permanece en pie y hace reservas condicionando su fidelidad a Carlomagno a la conducta que éste siga con él. Ha acabado la guerra entre el emperador y su vasallo Girart; pero, cuando se van a celebrar las bodas de Roldán y la hermosa Alda, llegan mensajeros anunciando que los sarracenos de España han entrado en Francia, y todos deben partir precipitadamente a combatirlos [cantar de *Girart de Vienne*].

El ejército franco regresa tristemente de España, tras el desastre de Roncesvalles y la muerte de Roldán y Oliveros. Al pasar por delante de la ciudad de Narbona, Carlomagno la promete en feudo a aquel de sus caballeros que quiera conquistarla a los sarracenos. Todos ellos, cansados de tan larga guerra, rehúsan el ofrecimiento, excepto el joven Aymerí, que acepta la peligrosa empresa, lo que proporciona a Carlos la primera alegría desde la muerte de Roldán. Aymerí se adueña de Narbona y recibe el feudo. Luego emprende un viaje a Lombardía, a fin de casarse con Hermenjart, hija del rey de Pavía, al cual asombra con la fastuosidad de sus embajadores. Pero Aymerí tiene que regresar precipitadamente a Narbona porque la ciudad ha sido sitiada y atacada por los sarracenos. Su tío Girart de Vienne le ayuda a levantar el cerco y a derrotar al invasor, y tras una sangrienta batalla, en pleno campo de lucha y entre las tiendas abandonadas por el enemigo, Aymerí, siguiendo los consejos de Girart, hace suya a Hermenjart [cantar de *Aymeri de Narbonne*].

Aymerí reúne en su feudo de Narbona una rica y numerosa corte y habla a sus siete hijos: Bernart, Beuves, Guillermo, Hernaut, Garín, Aymer y Guibert. Les dice que le entristece no poder legarles un rico feudo a cada uno, pues si divide entre ellos Narbona les tocará una parte muy pequeña. Tomando ejemplo de lo que él mismo hizo en sus mocedades, es necesario que se ganen una heredad y conviene que todos ellos, excepto el menor, Guibert, que tiene pocos años, partan en busca de fortuna y que cuatro de ellos se encaminen a la

corte de Carlomagno para que el emperador les otorgue un feudo que conquistar. El propio Aymerí les designa las tierras sarracenas que deberán hacer suyas. A punto de partir los seis muchachos, la madre, Hermenjart, interviene para impedirlo, no sólo por temor a la suerte que puedan encontrar, sino porque su ausencia dejará a Narbona al alcance de los sarracenos. Aymerí, por toda respuesta, la golpea brutalmente, y cuando uno de los hijos sale en su defensa, la madre se lo impide y afirma que con este gesto Aymerí ha manifestado que todavía tiene fuerzas. Parten los seis hermanos, acompañados de muchos narboneses que quieren seguir su suerte, pero dispuestos a acudir en auxilio de Narbona si ésta se hallare en peligro. Carlomagno, admirado de la gallardía de los cuatro jóvenes, les arma caballeros y les confirma los feudos a los que les había destinado Aymerí. Llega un día que Narbona es atacada por los sarracenos; Aymerí la defiende con su hijo Guibert, hasta que acuden los otros seis, fieles a su promesa, y levantan el sitio de la ciudad [cantar de *Les Narbonnais*].

Aymerí de Narbona destina a su hijo menor, Guibert, el feudo de Andrenas, en tierra sarracena. Guibert reúne un gran ejército, y tras haber ocupado Balaguer, Andrenas es conquistada después de un largo sitio. Muerto su rey, Judas, Guibert casa con la hija de éste, Aigaite, y quedan afianzados como señores de la ciudad [cantar de *Guibert d'Andrenas*]. Pero el rey sarraceno Judas no ha muerto; ataca a los francos el día de la boda de Guibert y Aigaite y hace prisioneros a Hernaut, Bertrand, Guillermo y al propio Guibert, que son capturados por el sarraceno Butar. Guibert es encerrado en Sebille (Sevilla) y los demás en Cordres (Córdoba). Nubie, hija del almanzor de esta ciudad, se enamora de Bertrand, pone en libertad a los prisioneros y les ayuda a capturar a su padre. Se decide un combate singular entre Butor y Guibert: si éste vence, el rey Judas se hará cristiano. Ello ocurre así, como era de esperar, y Guibert y Aigaite quedan en pacífica posesión del feudo [cantar de la *Prise de Cordres et Sebille*]. Beuves de Commarchis —otro de los hijos de Aymerí— es hecho prisionero por los sarracenos en Barbastro, juntamente con sus hijos Girart y Guielín. Girart tiene amores con la sarracena Malatrie, que les ayuda a recobrar la libertad, y los cristianos se convierten en dueños de la ciudad, la cual es sitiada por un numeroso ejército enemigo. Resisten heroicamente hasta que el rey Luis, con Aymer y Guillermo —hermanos de Beuves— acuden y los socorren [cantares de *Siège de Barbastre* y *Buevon de Conmarchis*].

El rey Luis, en un momento de peligro, solicita el auxilio del viejo Aymerí, pero cuando su emisario llega a Narbona lo encuentra enfermo, con la muerte pronosticada por un judío. Aymerí desea ver al rey y a sus hijos antes de morir;

pero Narbona es sitiada nuevamente por los sarracenos, cuyo rey, Corsolt, cree que ahora ha llegado el momento oportuno para hacerse dueño de la ciudad. Aymerí, a pesar de sus achaques y de su edad, lucha con él y lo vence, pero es hecho prisionero y llevado a España. El rey Luis llega tarde en su auxilio, mientras desde España acude un ejército de treinta mil mujeres guerreras de Femenie en socorro de los sarracenos que dominan a Narbona. Pero, antes de que lleguen, las vence Guielín, nieto de Aymerí, y trueca los vestidos de sus guerreros con los de ellas, de modo que los cristianos, disfrazados de mujeres y fingiendo ser las amazonas, entran en Narbona y la recobran. Las amazonas, mientras tanto, han caído en poder de los sagitarios, monstruosos centauros de los Pirineos, contra los que los aimeridas organizan una expedición, en la cual muere el viejo Aymerí a consecuencia de la herida de una flecha. Es enterrado en la iglesia de San Pablo de Narbona, feudo que hereda su sobrino Aumeriet, hijo de Milón de Pouille [cantar de *La mort Aymeri*].

Guillermo, el más ilustre de los hijos de Aymerí, no quiso encaminarse a la corte de Carlomagno en demanda de un feudo hasta haber realizado hazañas guerreras. En efecto, al salir de Narbona, cuando la primera dispersión de los aimeridas, topa con las tropas del rey sarraceno Tiebaut, el cual acaba de pedir la mano de la hermosa Orable, princesa mahometana de Orange, ciudad que todavía está en poder de los infieles. Guillermo, en una fiera batalla, vence a los mensajeros sarracenos que habían ido a Orange a pedir la mano de Orable para su señor, se apodera del caballo Baucent, que aquélla enviara a éste como presente, y, al enterarse de la belleza de la princesa pagana, decide hacerla su mujer. Orable, al saber de la gallardía de Guillermo, se enamora de él, sin haberle visto jamás, y le envía un mensaje para preservarle de una emboscada que le preparaba su hermano, Clariel, señor de Orange, y le promete convertirse al cristianismo para ser su esposa. Precipitadamente se celebran las bodas de Tiebaut y de Orable, pero ésta, a fin de reservarse para Guillermo, provoca con sortilegios toda clase de sorprendentes prodigios (visiones terroríficas, aparición de leones y osos, inundación del palacio, etc.), que echan a perder la festividad, llenan de miedo a los sarracenos, principalmente a Tiebaut, y evitan que se consume el matrimonio. Mientras tanto, Guillermo hace una entrada insolente y brava en la corte de Carlomagno, donde todos admiran su apostura, y el emperador lo arma caballero y le da su propia espada, Joyosa; pero la solemnidad es interrumpida por mensajeros que anuncian que Narbona se halla en peligro. Guillermo parte para allí y derrota a los sarracenos que asediaban la ciudad. Restablecida la paz, Guillermo es llamado a la corte imperial por Carlomagno, que está a punto de morir [cantar de *Enfances Guillaume*].

En Aquisgrán, Carlomagno celebra una fiesta, en la que decide renunciar a sus reinos en la persona de su hijo Luis. Al instarle a que se ciña la corona, Luis titubea indeciso, de lo cual se aprovecha Arneís de Orleans para obtener de Carlos la regencia hasta que su hijo se haga capaz de reinar. Enterado de ello, Guillermo entra violentamente en el palacio, mata a Arneís de un puñetazo y ciñe la corona en las sienes de Luis. Carlomagno agradece a Guillermo su muestra de fidelidad, gracias a la cual el linaje imperial ha sido realzado. Guillermo parte para Roma a fin de cumplir una promesa, pero al llegar a la ciudad encuentra que los sarracenos han invadido Italia al mando del rey Galafre, el cual no hace caso de las súplicas del papa. Sólo se consigue que la lucha se reduzca a un combate singular entre el gigantesco Corsolt, por los sarracenos, y Guillermo, por los cristianos. Guillermo vence a su enemigo y logra después librar a Roma del peligro sarraceno. El rey cristiano de Capua, Guaifier, que había sido desposeído por los infieles y que acaba de recobrar sus tierras gracias a Guillermo, le ofrece la mitad de su reino y la mano de su hija. Cuando el papa está a punto de casarlos llegan mensajeros de Francia notificando que Carlomagno ha muerto y que los traidores quieren desposeer de la corona al débil Luis y hacer rey al hijo de Ricardo de Normandía. Guillermo combate a los rebeldes, afianza a Luis y pacifica el reino; vuelve a Italia para luchar contra Gui de Alemania, que se había apoderado de Roma, lo vence, y en la ciudad santa corona a Luis, del mismo modo que antaño lo hizo en Aquisgrán. De regreso a Francia sofoca una nueva rebelión de los barones, y, tras someterlos, casa al rey Luis con una hermana suya [cantar de *Li coronemenz Looïs*].

En París, el rey Luis distribuye mercedes entre sus vasallos, a los que entrega feudos y tierras; solamente deja de premiar los grandes servicios que le hizo Guillermo, a quien nada ofrece. Guillermo le echa en cara la ingratitud, le enumera cuánto le debe, y tras rechazar los ofrecimientos que ahora, apresuradamente, le hace el indeciso e ingrato rey, sólo acepta peligrosos feudos en tierras de sarracenos, que el guerrero tendrá que ganarse guerreando, o sea España con Tortolouse y Portpallart, Orange y Nimes. Guillermo, al frente de sus fuerzas, se dirige contra Nimes. Para conquistar esta ciudad recurre al ardid de meter a sus guerreros en toneles con los que llenan una serie de carros, que son introducidos en Nimes como si se tratara de carros de mercancías, guiados por Guillermo, vestido de mercader. Una vez dentro de la ciudad salen de los toneles, vencen a los sarracenos y Nimes queda en poder de Guillermo [cantar de *Le charroi de Nimes*].

La vida plácida de Nimes no se aviene con el carácter batallador de Guillermo. Un cristiano evadido de las mazmorras de la ciudad sarracena de

Orange le cuenta las maravillas de aquel país y le describe la belleza de Orable, esposa del rey moro Tiebaut. Guillermo, acompañado del fugitivo y de su sobrino Guielín (hijo de Bernart de Brusbán), se introduce en Orange, los tres disfrazados de sarracenos. De este modo el valiente guerrero ve a Orable y se prenda de ella. Los tres franceses son desenmascarados y sostienen largas e inverosímiles luchas contra miles de sarracenos que habitan en Orange. Gracias a la ayuda que les presta Orable, que corresponde fulminantemente al amor de Guillermo, y al auxilio armado que les llega con las tropas de Bertrand, sobrino de éste, Orange queda en poder de los cristianos. Orable recibe el bautismo, cambia su nombre por el de Guiburc y se casa con Guillermo [cantar de la *Prise d'Orange*].

Garín de Anseüne, uno de los hermanos de Guillermo, fue hecho prisionero por los sarracenos en la batalla de Roncesvalles y encerrado en la ciudad española de Luiserne (Lucerna). Los infieles le amenazan con quitarle la vida, y sólo están dispuestos a darle la libertad a cambio de que ocupe su lugar en el cautiverio su hijo Vivién, que entonces cuenta siete años. Huistace, la esposa de Garín, recibe un mensaje de su marido, al que creía muerto, en el que se explica la condición que exigen los sarracenos para su rescate. La dama se encamina a París para aconsejarse con su cuñado Guillermo, y éste decide que Vivién debe ser entregado, pero jura que, si el niño muere, morirán tantos sarracenos como puedan caber en cuatro carros. Guillermo y Bernart conducen a Vivién a Luiserne y se celebra el canje con Garín, escena que presencia la desventurada Huistace. Vivién corre infinidad de aventuras: cae en poder del rey pirata Gormond, que lo vende como esclavo; es educado por unos mercaderes, a cuyas costumbres y oficio no se amolda, y, finalmente, improvisando un ejército, logra conquistar la ciudad de Luiserne. Allí es cercado por los sarracenos hasta que lo socorre un ejército francés capitaneado por su padre y sus seis tíos [cantar de *Enfances Vivien*].

El joven Vivién ha sido armado caballero por su tío Guillermo, y en el solemne momento de recibir tan alta investidura pronuncia el voto (*covenant*) de jamás retroceder ni un solo paso frente a los sarracenos. Forma un ejército y parte para España, donde conquista Barcelona, Balaguer, Tortelouse y Portpallart al enemigo, con el cual se muestra de una feroz crueldad: pasa a cuchillo mujeres y niños, corta pies, manos, narices y labios y ciega los ojos de quinientos sarracenos y los envía como presente al rey Deramed de Córdoba. Éste parte hacia tierras de cristianos, y en un lugar llamado Larchamp, l'Archamp o Aliscans, tiene lugar una terrible batalla, en la que Vivién llega a quedar como único combatiente cristiano contra un enjambre de moros. Su primo Gi-

rart ha partido para pedir auxilio a Guillermo, y cuando éste llega al campo de batalla Vivién ya ha muerto. Guillermo sigue luchando con inverosímil heroísmo; es auxiliado por nuevas fuerzas cristianas, en las que figura el gigante Rainoart, sarraceno convertido, hermano de Guiburc, la esposa del guerrero, y los moros son decididamente derrotados [cantares de *La chevalerie Vivien* (o *Covenant Vivien*), *Chançun de Guillelme* y *Aliscans*]. Un sobrino de Vivién, Folque, gana el amor de la princesa sarracena Anfelise, la cual le ayuda a conquistar la ciudad de Candie (Gandía), al propio tiempo que otra doncella infiel, Fausette, entrega a Gui la ciudad de Montire [cantar de *Folque de Candie*]. El gigante Rainoart y su descendencia se hacen famosos por sus novelescas hazañas [cantares de *La Bataille Loquifer*, *Moniage Rainoart* y *Renier*].

A la muerte de Guiburc, Guillermo se retira al monasterio de Aniane y luego funda, cerca de Montpellier, la ermita que más tarde recibirá el nombre de Saint-Guilhem-du-Désert. Interrumpe su vida ascética para ir a luchar contra ladrones y contra un gigante que infestan la comarca; es cautivado por el rey sarraceno Synegon, que lo encierra en Palermo, pero se evade cuando el rey de Francia ataca Sicilia. Vuelve a la ermita, pero toma las armas nuevamente contra el rey pagano Ysoré, terrible gigante, pone sitio a París, lo vence y regresa a su retiro hasta que muere [cantar del *Moniage Guillaume*].

2. GUILLERMO, PERSONAJE HISTÓRICO

Es a todas luces evidente que la figura del Guillermo literario a que aluden los cantares que acabamos de resumir es una deformación legendaria y novelesca de un ser real y perfectamente documentado: San Guillermo de Aquitania o de Tolosa, cuya festividad celebra la Iglesia el día 28 de mayo. No son muchos los datos históricos fehacientes que se tienen sobre este personaje, pero son los suficientes para que la afirmación que acabamos de hacer pueda considerarse como un hecho adquirido e indiscutible.

Tras el desastre de Roncesvalles, Carlomagno constituyó la Aquitania en reino (año 781), destinado a ser regido por su hijo Luis (nacido precisamente durante la expedición española) y administrado por nueve condes, entre ellos el de Tolosa. Éste, llamado Chorso, habiendo cometido un acto humillante, fue sustituido por Carlomagno, en el año 789, por Guillermo, hijo de un conde franco, Teodorico, y de Alda, hija de Carlos Martel. Guillermo era, pues, primo de Carlomagno (parentesco que, inexplicablemen-

te, la leyenda y la literatura no recogerán), y al ser investido con el condado de Tolosa se le vino a confiar la defensa de las fronteras del imperio lindantes con los sarracenos y la salvaguardia del joven rey Luis (llamado el Piadoso, o Ludovico Pío), que residía en el castillo «Narbonés» de Tolosa. Una de las primeras campañas de Guillermo culminó con la sumisión de los gascones, sublevados contra el poder imperial.

En el año 793, el emir Hixem I emprendió una expedición militar al mediodía de las Galias. Las fuerzas sarracenas atravesaron los Pirineos por las Alberas, llegaron a Narbona, cuyos suburbios arrasaron, y se encaminaron hacia Carcasona. Carlomagno, a la sazón, luchaba en el otro extremo de sus dominios contra los ávaros, y el rey Luis había organizado una expedición a Italia con fuertes contingentes aquitanos. Guillermo, con pocas tropas, salió al encuentro de los invasores, con los que trabó batalla, probablemente en el río *Orbieu* (*super fluvium Oliveio*, como dice la crónica de Moissac), situado entre Carcasona y Narbona.[1] Los cristianos fueron derrotados, pero los sarracenos sufrieron pérdidas tan severas, que suspendieron su expedición y regresaron a España con un rico botín.

Los francos, tras una serie de expediciones organizadas, desde 796, por el norte de lo que después se llamó Cataluña, en las cuales no fue extraño Guillermo, emprendieron la gran campaña de los años 801 a 803, uno de cuyos hechos más notables fue la conquista de Barcelona. Según la *Vita Hludovici*, del llamado Astrónomo Lemosín, el rey Luis permaneció con un cuerpo de ejército en el Rosellón; otro, al mando de Botstagnus, conde de Gerona, sitió a Barcelona, y un tercero fue enviado más allá de esta ciudad a fin de impedir que los sarracenos sitiados recibieran refuerzos. En este cuerpo de ejército figuraba Guillermo, y, gracias a su situación, las tropas enviadas desde Córdoba para auxiliar a los sitiados de Barcelona tuvieron que retirarse hacia el oeste de España. Este tercer cuerpo de ejército se unió luego a sitiadores de la ciudad.

En 804, el conde Guillermo, habiendo trabado gran relación con el monje Benito (antes llamado Witiza), que veintidós años antes había fun-

1. Según E. Griffe, «La razzia sarrasine de 793 en Septimanie», *Annales du Midi*, LIII, 1941, págs. 225-236, la batalla no tuvo lugar en el río Orbieu, sino en el Orbiel, afluente del Aude, situado un poco más al norte.

dado la abadía benedictina de Aniane (actual departamento francés del Hérault, distrito de Montpellier), abandonó el mundo e ingresó en ella. Poco después, a corta distancia de Aniane, Guillermo fundó una abadía filial, la de Gellone, que pronto, en honor a su fundador, se llamará Saint-Guillem-du-Désert. En un acta referente a esta segunda abadía, del 15 de diciembre de 804, el conde Guillermo hace mención de sus familiares difuntos: Teodorico y Alda, sus padres, sus hermanos y hermanas, sus hijos y las que fueron sus esposas, *Vuitburgh* y Cunegunda. En la primera de ellas reconoce fácilmente la *Guiburc* de los cantares de gesta. En 806 Guillermo se retiró a su fundación de Gellone, donde murió seis años más tarde.[2]

3. GUILLERMO EN EL POEMA DE ERMOLDO EL NEGRO

Unos quince años después de su muerte, la figura de Guillermo de Tolosa ocupa un lugar importante en una obra literaria. Se trata del poema *In honorem Hludowici*, escrito en dísticos elegíacos latinos, en 827, por Ermoldo el Negro, en el cual se relatan las campañas de Luis, hijo de Carlomagno.[3] El primero de los cuatro libros en que va dividida la obra tiene por asunto la conquista de Barcelona. Se ha dicho que en este libro «encontramos, por vez primera en Occidente y en el siglo de Carlomagno, la lucha contra los sarracenos tomada como tema de un poema épico».[4] En él, el héroe principal es, precisamente, el conde Wilhelmus. Al principio del libro el rey Luis pide consejo a sus barones sobre la conveniencia de atacar a los sarracenos de España, y, tras emitir su opinión adversa Lupus Santio, Guillermo se postra ante el soberano y le incita a luchar contra este pueblo que él conoce bien y por el que él es bien conocido, clara alusión a anteriores guerras sos-

2. Sobre los hechos de Guillermo de Aquitania, véase J. Calmette, *La question des Pyrénées et la Marche d'Espagne au moyen âge*, Dijon, 1947, págs. 13-16, y Bédier, *Lég. ép.*, I, págs. 133 y 154-158.

3. Véase la excelente edición y traducción francesa de E. Faral, *Ermold le Noir, Poème sur Louis le Pieux*, «Les Classiques français de l'histoire de France au Moyen Âge», París, 1932.

4. A. Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en Occident*, II, París, 1884, pág. 195.

tenidas por el héroe contra los moros, entre las cuales el desastre del río *Oliveio* de 793. La conquista de Barcelona, sigue aconsejando Guillermo, es lo único que podrá acabar con el peligro sarraceno que constantemente acecha las tierras aquitanas. Luis acepta su opinión, hace levantar a Guillermo, le abraza y se apoya familiarmente en su hombro. El ejército se pone en marcha hacia Barcelona. El asedio de la ciudad es objeto de escenas belicosas llenas de vida y de heroísmo, como la anécdota según la cual Guillermo, en respuesta a las burlas de un moro que desde lo alto de las murallas de la ciudad dice que el hambre hará que los cristianos se retiren, responde: «Antes me comeré mi caballo que levantar el sitio». Guillermo tiene un papel predominante en las escenas del asedio; destaca por su destreza en los combates singulares y por la temible contundencia de sus puñetazos.

Es una exageración evidente querer hallar en el poema de Ermoldo el Negro el eco de una leyenda de Guillermo ya en formación. El poeta latino, que deja manifestar bien claramente sus lecturas de Virgilio y Ovidio, no hace más que dramatizar poéticamente un hecho histórico reciente, acaecido apenas veinticinco años antes del momento en que escribe, poniendo en boca de los personajes elocuentes y solemnes parlamentos, inventando sin duda lances guerreros marginales, pero respetando la veracidad de lo que realmente ocurrió en la conquista de Barcelona, pues si la hubiera desfigurado corría el peligro de ser desmentido por sus propios contemporáneos.

E. Faral caracteriza el poema latino del modo siguiente: «No es más que una crónica, una crónica sumaria, en la que sólo se han registrado las acciones más brillantes del héroe. El cuadro de la crónica se ha puesto al servicio de una inspiración, que no es la de un simple cronista. Dominado por el ejemplo de la fórmula virgiliana e imitándola hasta en sus detalles, a pesar del empleo del dístico elegíaco, Ermoldo lleva al relato de los acontecimientos una preocupación que hace de él algo distinto de un redactor de anales. Por escasas que sean sus dotes, intenta escribir como poeta, y sobre su obra flota, de cuando en cuando, el aliento épico». Y al enfrentarse con el problema de la relación del poema latino con los cantares de gesta del ciclo de Guillermo, tras negar que en aquél puedan existir antecedentes de éstos, concede: «Admitamos que el poema de Ermoldo hubiese sido cono-

cido por los clérigos (sic) que, más de dos siglos después, inventaron la leyenda de Guillermo; este poema, aunque hubiese proporcionado tal o cual detalle narrativo, no constituiría el origen de la leyenda, del mismo modo que el capítulo IX de la *Vita Karoli* de Eginhardo no es el origen de la *Chanson de Roland*».[5]

Hay que observar que en los versos 406 a 409 Ermoldo el Negro describe rapidísimamente un combate y da los nombres de los contendientes, y entre los sarracenos cita a Habirudar, Uriz, Zabirizun, Uzacus, Colizan y Gozan. Tales versos están imitados directamente de Virgilio (*Eneida*, IX, 569-576), y, a pesar de esta influencia, se nota en ellos un interés en hacer pintoresquismo con los nombres paganos, cosa frecuentísima en los cantares de gesta. El mismo Faral, en la nota que advierte la dependencia de la *Eneida*, añade que no se sabe si tales nombres pertenecen a la historia o a la ficción.

Lo que indiscutiblemente se desprende del libro primero de Ermoldo el Negro es que Guillermo de Aquitania, muy poco después de su muerte en la abadía de Gellone, disfrutaba de la aureola de un guerrero heroico y ejemplar, digno de ser cantado en versos virgilianos. La literatura se había adueñado de él, y la lectura del poema latino, que se habría difundido principalmente en medios áulicos, habría ayudado a que la memoria de las hazañas del conde de Tolosa no se perdiera. El recuerdo de Guillermo, adornado por el arte clasicista de Ermoldo el Negro y dramatizado a partir de sus empresas reales, se había hecho apto para captar las tradiciones y leyendas que se forjarían alrededor del héroe, aunque se le atribuyeran hazañas y conquistas que jamás realizó.

Por otro lado, es evidente que en el primer tercio del siglo IX el pueblo celebraba de algún modo las hazañas de los guerreros carolingios, lo que constituye un punto de partida impulsor de leyendas y tradiciones.

Ello no es una afirmación gratuita, sino una verdad que se desprende de dos versos del poema de Ermoldo el Negro. Refiriéndose al rey Luis, dice: «Haec canit orbis ovans late vulgoque resultant; / plus populo reso-

5. Ob. cit., págs. XXVII-XXIX. Véase, no obstante, la opinión de M. Wilmotte, en *L'épopée française*, págs. 82-83, donde compara pasajes del *Roland* con ciertos pasajes de Ermoldo.

nant, quam canat arte melos» («el mundo entero canta entusiasmado sus hazañas, y repercuten en el vulgo; aún resuenan más en el pueblo gracias al arte de la poesía»; versos 844-845).

Indiscutiblemente Ermoldo no aplica el verbo *canere* refiriéndose al pueblo, lo cual implica que no podamos afirmar de un modo decidido que aluda a cantos populares. No obstante, nos enteramos de que las empresas guerreras carolingias disfrutaban de una extraordinaria popularidad. La poesía del arte, por un lado, y el recuerdo tradicional, por otro, iniciaban su trabajo inmediatamente después de los hechos históricos. Es de presumir que ambas corrientes no tardarían en fundirse.

4. EL FRAGMENTO DE LA HAYA

Tres hojas antiguamente adjuntadas al manuscrito 921 de la Biblioteca Real de La Haya transcriben uno de los textos más debatidos en la historia de los orígenes de la epopeya francesa, ya que en ellas se describe, en latín, el sitio de una ciudad pagana combatida por varios personajes legendarios que sólo conocemos como figuras destacadas de los cantares de gesta del ciclo de Guillermo.[6] Determinar la fecha de este texto latino es de una importancia decisiva. Bédier, a quien el fragmento de La Haya estorbaba para la construcción de su teoría, le quitó su gran importancia y, considerándolo escrito en el siglo XI, se deshizo de él en once líneas del tomo primero de *Les légendes épiques*.[7] Charles Samaran, uno de los más competentes paleógrafos, examinando con detención las características de la letra del fragmento, llegó a la conclusión, en 1932, de que hubo de escribirse en el norte de Francia entre los años 980 y 1030, resultados que deben admitirse sin discusión.[8]

6. Véase el estudio y edición del fragmento en H. Suchier, *Les Narbonnais*, II, SATF, París, 1898, págs. LXVI-LXXXIV y 167-192 Se encontrará aquí toda la bibliografía anterior sobre este texto. El fragmento de La Haya se reproduce en nuestro Apéndice I.

7. Pág. 186.

8. Ch. Samaran, «Sur la date du fragment de La Haye», *Romania*, LVIII, 1932, págs. 190-205.

Como indicó Gaston Paris, el texto del fragmento de La Haya es un arreglo en prosa latina de un poema latino en hexámetros, el cual ha sido fácilmente reconstruido por Konrad Hofmann y por Hermann Suchier,[9] a costa de sencillas inversiones y de leves cambios. El origen del fragmento parece ser el siguiente: tres manos han intervenido en su redacción, una tras otra; la tercera inicia su cometido repitiendo, con ciertos cambios, lo que había escrito la segunda al final de su tarea (apartados XX y XX bis). Se trata, si hemos de creer a Suchier, de un ejercicio de tres estudiantes de latín. El maestro les puso delante un poema latino en hexámetros y les dio la tarea de trasladarlo en prosa. Los alumnos la realizaron principalmente poniendo el verbo en primer lugar de la frase y colocando el sujeto inmediatamente tras el verbo.

Los pasajes imitados de autores clásicos, que en el poema deberían reproducirse literalmente, en el texto del fragmento aparecen invertidos (como *incubat atra nox* y *rore lacrimarum*, inversiones del *nox incubat atra* virgiliano y del *lacrimarum rore* ovidiano).

El contenido del fragmento nos ofrece el siguiente asunto: se inicia en el tercer día de un combate ante una fortaleza, contra la cual se estrellan los escuadrones cristianos y frente a cuya puerta más estratégica se sitúan Ernaldus, Bernardus y Bertrandus para impedir que el ejército sitiador sea sorprendido por una salida de las tropas enemigas. Al día siguiente, Bertrandus fuerza la puerta de la fortaleza y da entrada a los cristianos dentro de la ciudad. El combate se recrudece en el interior, donde tiene lugar una inundación de agua mezclada con sangre, lo que obliga a luchar a caballo, porque el agua llega hasta las rodillas. Asolada la ciudad, la refriega se traslada a un lugar denominado *Canpi Strigilis*. Carlomagno, al frente de sus tropas, ruega a Dios que le dé la victoria. Un *dux*, padre de Wibelinus, ataca al viejo Borel y lo mata, y uno de los hijos de éste es asimismo muerto por Wibelinus. Ernaldus, Bertrandus Palatinus y Bernardus realizan grandes hazañas. Cuando se prevé que el resultado de la batalla será favorable a los cristianos, se interrumpe el fragmento.

Nos encontramos frente a unas tropas cristianas mandadas por Carlomagno (*Carolus imperator*, § XVII) en las que figuran, con sus nombres,

9. K. Hofmann, en *Sitzungsberichte der Münchner Akademie*, 1, 1871, pág. 328 y sigs., y Suchier, ob. cit., pág. LXXXIV.

cuatro personajes de quienes no tenemos constancia histórica, pero que, en cambio, nos son conocidos como figuras legendarias o literarias de los cantares de gesta del ciclo de Guillermo. *Bernardus, Ernaldus* y *Wibelinus*, calificado de *puer*, corresponden a Bernart de Brusbán, Hernaut de Gerona y a *li enfes* Guibelin, hijos de Aymerí de Narbona; *Bertrandus* corresponde a Bertrand *li palazins*, hijo del mencionado Bernart de Brusbán. En cuanto al rey enemigo, debe advertirse que en el cantar de *Aymeri de Narbonne* (versos 3.539-3.543), se alude a Hernaut, sitiado en su ciudad de Gerona por los doce hijos de un tal Borrel, lo que hace suponer la existencia de un cantar perdido que pudo titularse *Siège de Gironde*. Aún es más interesante el hecho de que en la *Chançun de Guillelme*, en su primera parte, se refiera dos veces que Vivién, en una batalla en los prados de Gerona («as prez de Girunde», verso 375) o en «el campo de Zaragoza» («champ del Saraguce»), luchando junto a su tío Guillermo, descabezó a los doce hijos de Borel («decolad les fiz Burel tuz duze», verso 377; cfr. 643).[10]

En cuanto a la localización de la ciudad combatida en el fragmento, se puede dar por seguro que se trata de Gerona, lo que en cierto modo confirma el nombre del sarraceno Borel, por lo que acabamos de apuntar, aunque Suchier expone razones que le inclinan a creer que debe referirse a Narbona. Los *Canpi Strigilis*, o sea «de las arenas de oro», no han sido localizados.

Lo importante es que el fragmento nos pone de manifiesto el más antiguo testimonio de las leyendas del que llamamos ciclo de Guillermo. Éste, en verdad, no es citado pero no se debe olvidar que operamos frente a una breve reliquia de prosificación escolar de un poema latino que debió ser extenso. Los críticos partidarios de fechar los cantares de gesta franceses conservados en tiempos más remotos sitúan el que consideran más antiguo de los de nuestro ciclo, la *Chançun de Guillelme*, hacia 1070-1080. El fragmento de La Haya es, por lo menos, anterior a 1030. Se impone una lógica consecuencia: medio siglo antes de la redacción del cantar más antiguo conservado del ciclo de Guillermo, ya estaba constituido un importante núcleo de la leyenda.

Durante un tiempo se supuso que el poema latino prosificado en el fragmento de La Haya era traducción de un perdido cantar de gesta escri-

10. Véase R. Louis, *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste...*, I, págs. 97-98.

to en lengua vulgar. Un serio argumento contra tal suposición, tomada en su pleno sentido, es la frecuencia con que en el fragmento aparecen reminiscencias de Virgilio, Lucano, Ovidio y otros poetas latinos. De hecho, nada se opone a que el anónimo poeta conociera un antiquísimo cantar de gesta, o varios; pero lo cierto es que elaboró sus versos como un escritor culto, sin duda un clérigo, que trata materia legendaria, que bien pudo tomar de la tradición, en cualquier forma, oral o escrita, que ésta se le presentara.[11]

El fragmento de La Haya dista, todo lo más, dos siglos del poema de Ermoldo el Negro. El poema latino en hexámetros que fue prosificado en el fragmento sin duda ya existía a finales del siglo x, pero al propio tiempo se hallaba dentro de la corriente de epopeya culta, a imitación de la clásica, en que se encuentra también Ermoldo; ambos autores no desaprovechan la ocasión de lucir su familiaridad con Virgilio y Ovidio.

La poesía del arte y la desfiguración legendaria de los hechos históricos recordados por el pueblo parecen confluir en el poema latino que nos transparenta el fragmento de La Haya. Con ello se unen las dos corrientes que el propio Ermoldo indicaba en el dístico que hemos citado antes. Las hazañas de Guillermo de Tolosa, vestidas con elegancia retórica, a poco de la muerte del héroe, por Ermoldo el Negro, pero todavía no desfiguradas, ya son leyenda cuando se escribe, dos siglos después, el poema prosificado en el fragmento de La Haya. Entonces esta leyenda ya podía tener cierta antigüedad, aunque de hecho ningún dato concreto nos confirme esta última hipótesis. En el momento en que un clérigo culto escribe un poema en el que Carlomagno lucha al frente de varios de los —no históricos— hijos y nietos de Aymerí de Narbona, no es de creer que la fantasía legendaria haya nacido en todas sus piezas la víspera de ponerse a componer versos el anónimo autor. Por ello no creo que tuviera ninguna consistencia afirmar que este desconocido poeta hubiese inventado, de arriba abajo, un núcleo de la leyenda del ciclo de Guillermo.[12]

11. Véase A. Burger, «La légende de Roncevaux avant la Chanson de Roland», *Romania*, LXX, 1948-1949, pág. 466.

12. Sobre el fragmento, véase J. Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume*, págs. 69-76.

El testimonio del fragmento de La Haya ha sido reforzado por el descubrimiento de la *Nota Emilianense*, de la que nos hemos ocupado anteriormente. En la *Nota* figuran, en calidad de sobrinos de Carlomagno, *Bertlane*, que hay que identificar con Bertran *li palazins*, uno de los hijos de Bernart de Brusbán, y que aparece también en el fragmento de La Haya; y *Ghigelmo alcorbitanas*, nombre que es, según ha demostrado Dámaso Alonso, una corrupción de Guillermo *al corb nas* (o *nes*), característica del héroe de nuestro ciclo, como después veremos.

El fragmento de La Haya, escrito en el norte de Francia, y la *Nota*, redactada en España —dos textos que nos llevan, como fecha más moderna, al segundo o tercer cuarto del siglo XI—, nos dan la prueba de que la leyenda de Guillermo, vasallo de Carlomagno, y de su familia legendaria era ya conocida y extendida alrededor del año mil. Es difícil asegurar qué formas revestía exactamente esta leyenda, que tenía por escenario los Pirineos y que ofrece, en tiempos tan remotos, un eco muy diferente en dos puntos de la Romania tan alejados el uno del otro.

5. LA «VITA SANCTI WILHELMI»

Si saltamos a un siglo más tarde y reparamos en un texto hagiográfico dedicado a Guillermo de Tolosa, la *Vita Sancti Wilhelmi*,[13] compuesta por los monjes de Gellone hacia el año 1125, advertiremos que la leyenda del heroico personaje ya hace tiempo que es objeto de cantares de gesta. En el capítulo V, el hagiógrafo esboza la biografía de Guillermo antes de retirarse a la vida monástica y menciona que conquistó Orange, que luchó contra el rey sarraceno Teobaldo, que residió largo tiempo en aquella ciudad y que con su espada y la ayuda divina salvó al pueblo y agrandó el imperio cristiano. Como quiera que el Guillermo histórico jamás conquistó Orange, ciudad que los sarracenos no poseían en tiempos de Carlomagno, y que nunca ha existido ni ha podido existir un rey moro que llevara el germáni-

13. Editada en *Acta sanctorum ordinis Sancti Benedicti*, saec. IV, tomo I, pág. 72 y sigs., y en *Acta sanctorum Bollandiana*, tomo IV (mayo), pág. 798 y sigs.; véase Bédier, *Lég. ép.*, I, págs. 118-132.

co nombre de Teobaldo, el hagiógrafo sólo puede haber extraído tan peregrinas noticias de los cantares de gesta que, como la *Prise d'Orange*, hacen que el héroe se apodere de esta ciudad, de la cual es rey el sarraceno Tiebaut. No es verosímil ninguna otra explicación de este hecho. Lo prueba, además, una frase del principio de la *Vita*, en la que, ponderando las muchas conquistas y hazañas que realizó Guillermo, el hagiógrafo exclama: «Qui chori iuvenum, qui conventus populorum praecipue militum ac nobilium virorum, quae vigiliae sanctorum dulce non resonant et modulatis vocibus non decantant qualis et quantus fuerit?».* La alusión a los cantares de gesta, ejecutados por juglares ante su público, no puede ser más diáfana.

La *Vita* atestigua que en el primer cuarto del siglo XII ya existían cantares de gesta sobre Guillermo, en los que se narraban hazañas que hoy leemos en textos conservados.

Pero, afortunadamente, conservamos también algunos cantares que se fechan con anterioridad al testimonio de la *Vita Sancti Wilhelmi*.

6. LA «CHANÇUN DE GUILLELME»

En 1903 tuvo lugar el sensacional descubrimiento de la *Chançun de Guillelme* cuando su propietario, el bibliófilo inglés George Dunn, dio de ella una edición diplomática, en tirada de doscientos ejemplares.[14] Ello causó gran revuelo entre los romanistas, y hasta hubo quien supuso, gratuitamente, que se trataba de una impostura. Este texto se ha conservado en un manuscrito de mediados del siglo XIII, que actualmente se conserva en el British Museum (Additional 38.663). El texto consta de 3.553 versos asonantados, y su asunto es el siguiente:

I. En l'Archamp (o Larchamp) está a punto de darse una batalla entre las fuerzas sarracenas del rey Deramed y las cristianas de Teobaldo de Bourges, junto a quien forman su sobrino Esturmí y Vivién (sobrino de Guillermo).

* «¿Qué coros de jóvenes, qué reuniones de gente, sobre todo de caballeros y de nobles; qué vísperas de santos no se hacen eco dulcemente y repiten con moduladas voces cuán grande y excelente fue?».

14. *La chancun de Willame*, Chiswick Press, Londres, 1903.

Ante la superioridad numérica de los infieles, Teobaldo y Esturmí huyen cobardemente, y Vivién queda al frente de un reducido ejército cristiano. Se le une su primo Girart, y ambos luchan valientemente mientras va menguando el número de combatientes cristianos, hasta que, en un momento dado, quedan en pie sólo veinte frente a quinientos mil sarracenos. La única esperanza de Vivién es que pueda socorrerles su tío Guillermo, y encomienda a Girart que vaya prestamente a darle cuenta de la suerte de la batalla y le ruegue que acuda a auxiliarle. Girart emprende el viaje, durante el cual se le muere el caballo, padece sed y calor y va desprendiéndose de las armas para ir más ligero, conservando sólo la espada. Mientras tanto, Vivién lucha acorralado por los sarracenos, que le hieren con sus dardos; con la mano izquierda recoge los intestinos, que le cuelgan, y con la derecha sigue blandiendo la espada, hasta que, alcanzado en la cabeza, se le derrama el cerebro y muere. Guillermo está en Barcelona y recibe a Girart, quien le explica la situación de su sobrino Vivién y le transmite su ruego de que vaya a socorrerle. Guillermo titubea, pues hace sólo tres días que ha regresado de otra batalla y se siente cansado, pero su esposa Guiburc le insta y le convence para que vaya a l'Archamp. Forma un ejército y parte llevando consigo a Girart y al joven Guischart, sarraceno convertido, sobrino de su esposa Guiburc. Los paganos matan al primero y hieren al segundo, quien, tras haber renegado de la fe cristiana, muere. Guillermo ha quedado solo, muertos todos los suyos; atraviesa el cuerpo de Guischart en la silla del caballo y emprende el regreso a Barcelona, donde Guiburc ha reunido un ejército de treinta mil hombres. La esposa sale a la puerta de la ciudad y allí sostiene un impresionante diálogo con Guillermo, derrotado, rendido y deshonrado. Ella llora ante el cuerpo de su sobrino y Guillermo confiesa amargamente su deshonra, su derrota y que su avanzada edad le impide guerrear. Guiburc le revela que ha reunido un grueso ejército, y al propio tiempo, a fin de no desalentar a los soldados, les cuenta que su esposo viene de derrotar a los sarracenos en l'Archamp y que deben aprestarse para ir al campo de batalla a recoger el botín, y les promete grandes recompensas en tierras y hermosas doncellas. Guillermo descansa y al día siguiente parte para l'Archamp con sus nuevas tropas, a las que se ha incorporado su sobrino Gui, hermano de Vivién. La batalla dura dos días, al cabo de los cuales en el bando cristiano sólo quedan en pie Guillermo y Gui, el cual se siente perecer de fatiga y de hambre. Guillermo es atacado, le matan el caballo y está a punto de perecer, cuando Gui cobra ánimos y lo salva luchando valerosamente. Guillermo ha ganado la batalla.

II. Cerca de un arroyo Guillermo y Gui encuentran a Vivién todavía vivo, el cual muere cristianamente en brazos de su tío. Los sarracenos atacan, hacen

prisionero a Gui y hostigan a Guillermo, que se disponía a llevarse el cuerpo de Vivién a Orange, ciudad a la que llega perseguido de cerca por el enemigo. A las puertas de Orange, Guiburc no quiere creer que se trata de su marido, sino de un sarraceno, y para probar su identidad le exige que luche contra siete mil moros que le van siguiendo —lo que hace Guillermo—, y que le muestre su nariz. Así entra Guillermo en Orange, donde lamenta con su esposa el descalabro y la pérdida de sus sobrinos. Al día siguiente parte para Laón, a fin de recabar el auxilio del rey Luis, y Guiburc se encarga de la defensa de la ciudad. En Laón es mal recibido por el rey, que no quiere socorrerle, pero se ve obligado a acceder a ello ante las amenazas de Guillermo, de su padre Aymerí y de varios de sus hermanos y sobrinos que se hallaban en la corte. La reina, que es hermana de Guillermo, se opone al proyecto de socorro, y es insultada y maltratada por éste, de tal suerte que sólo la intervención de Aymerí impide que la mate. Se reúne un ejército de veinte mil hombres y se pone en marcha. En él figura el gigante Rainoart (*Reneward*), pinche de cocina de enorme fuerza y que maneja como arma una descomunal cachiporra (*tinel*), con la que va matando gente en sus frecuentes arrebatos de ira. En Orange, se averigua que Rainoart es hijo del rey sarraceno Deramed, y tras una serie de bromas que le gastan los pinches de las cocinas, es este gigantazo quien, al día siguiente, hace reunir a las tropas cristianas que se encaminan a l'Archamp. Durante la batalla Rainoart tiene el primer papel y hace verdaderos prodigios con su enorme cachiporra y mata más de dos mil paganos. Ganada la batalla, los cristianos regresan a Orange, donde se celebra un festín en el que Guillermo recompensa a sus guerreros; pero se olvida de premiar a Rainoart y éste, despechado, emprende la marcha hacia tierras sarracenas para abrazar de nuevo la religión pagana. Tiene que ser el propio Guillermo quien vaya en su busca, y de regreso al interrumpido festín le colme de gracias. Se averigua entonces que Rainoart, que fue robado de niño y vendido en París, donde hizo siete años de pinche de cocina, es hermano de Guiburc, la esposa de Guillermo.'[15]

15. La más fiel edición del cantar, en el texto de 3.554 versos, es la de Duncan McMillan, *La Chanson de Guillaume*, SATF, 2 vols., París, 1949-1950. La edición de Hermann Suchier, *La Chançun de Guillelme*, Bibliotheca Normannica, Halle, 1911, se cierra en el verso 1.980 y reconstruye muy a fondo el texto muy deturpado que ofrece el manuscrito de Londres, normalizando la medida de los versos, la estructura de las estrofas y del refrán, regularizando la declinación, etc. La lectura del cantar en la edición de Suchier da la impresión de una obra formalmente perfecta y correctísima, todo lo contrario de lo que ocurre con la fidelísima transcripción de McMillan. Evidentemente, la edición de este último

Ya habrá advertido el lector las diferencias y contradicciones que existen entre la materia que se ha analizado en la parte I y la de la parte II. Vivién, ya muerto, aparece todavía vivo al iniciarse la segunda parte; en ésta, la ciudad donde residen Guillermo y Guiburc es Orange, mientras que en la primera parte es Barcelona. En la primera parte, Guillermo es presentado como muy anciano, mientras que en la segunda su padre Aymerí aún vive. El verso 1.980 puede considerarse como el último de la primera parte ya que en él se dice: «Ore out vencu sa bataille Willame» («Ahora venció su batalla Guillermo»). En los versos siguientes la batalla sigue desafortunada para los cristianos, y los sarracenos quedan vencedores. Algunos aspectos estilísticos y lingüísticos corroboran estas observaciones: en la primera parte se emplea con frecuencia la expresión *bataille champel*, y en la segunda, *estur champel*; entre ambas se notan ciertas diferencias en la estructura de la *laisse* y en las normas de la composición épica. Parece indudable, pues, como argumentaron Suchier y Lot y han dejado bien sentado McMillan, J. Wathelet-Willem y J. Frappier,[16] que el texto de la *Chançun de Guillelme* tal como nos lo presenta el manuscrito de Londres no ofrece unidad, y comúnmente se acepta que el cantar al que conviene este nombre acaba en el citado verso 1.980, al tiempo que el resto del texto debe ser denominado *Chançun de Rainoart*. De ahora en adelante, siempre que mencionemos la *Chançun de Guillelme*, nos referiremos a la primera parte, o sea al texto que acaba en el verso 1.980.

Desde su aparición, la crítica considera, salvo escasas excepciones, que la *Chançun de Guillelme* es uno de los más antiguos cantares de gesta franceses conservados, contemporáneo de la *Chanson de Roland*. Esta opinión es la sustentada, entre otros, por Paul Meyer, Suchier, J. Bédier,

---

es la más válida científicamente y ha de considerarse como el punto de partida básico para todo trabajo referente al cantar; no obstante, la de Suchier, verdadero prodigio de ciencia filológica y de familiaridad con el estilo de la epopeya, es insustituible para aquel que pretenda leer una bella obra literaria medieval, aunque su belleza pueda deberse, en muchos casos, al buen gusto de un romanista moderno.

16. Véase McMillan, *La Chanson*... II, págs. 127-130; J. Wathelet-Willem, «La Chançun de Willame...», *Le Moyen Âge*, LVIII, 1952, págs. 363-377; J. Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume*, págs. 142-148.

Lot, Becker, etc.[17] Para todos ellos este cantar es el primogénito de los del ciclo de Guillermo. Frente a tal opinión, que casi se daba como una adquisición segura, se opone Duncan McMillan,[18] quien, por razones exclusivamente lingüísticas, llega a la conclusión de que «parece imposible atribuir a la *Chançun de Guillelme* una fecha de composición anterior al último tercio del siglo XII», conclusión a la que había llegado también, por caminos muy discutibles, Stefan Hofer.[19] Una gran parte de los argumentos de McMillan fue refutada por Mme. Wathelet-Willem[20] quien, en un estudio muy detallado dedicado a este problema, concluye que la *Chançun*, en sus dos partes, fue redactada «hacia 1140, hacia el final de la primera mitad del siglo XII». J. Frappier,[21] después de haber desmontado la argumentación de Hofer, y haber opuesto serias objeciones a la de McMillan, cree que la primera parte de la *Chançun* «no se aleja mucho de la época del *Roland* de Oxford». Como en el caso de este último cantar, la intervención de los copistas es lo que complica más los problemas de la datación. Un copista servil, distraído, y que no comprende lo que transcribe (como el de la *Chançun*), puede habernos transmitido lo esencial de un texto más antiguo, mientras que un copista inteligente y artista difícilmente puede abstenerse de refundir, modificar, amplificar o abreviar según le dicta su fantasía. Los argumentos basado en la lengua del manuscrito del British Museum difícilmente podrán conducirnos a establecer con seguridad la fecha de la *Chançun de Guillelme*, puesto que el copista de este texto, aunque haya re-

17. H. Suchier, en su edición del cantar, pág. XXX, lo fecha en 1080 por razones lingüísticas. Bédier, *Lég. ép.*, I, pág. 85, lo considera «peut-être contemporaine de la *Chanson de Roland*» (que, para él, es de 1100). F. Lot, *Romania*, LIII, 1927, pág. 453, nota 3, lo hace también contemporáneo del *Roland*, considerando a éste de 1080. F. M. Warren, «On the date and and authorship of the Chanson de Guillaume», *Modern Philology*, pág. 386, lo fecha no antes de 1074 ni después de 1080 basándose en ciertas alusiones a personajes históricos que cree ver en algunos pasajes.

18. McMillan, II, págs. 115-126. Este romanista anuncia la publicación de un estudio sobre la *Chançun de Guillelme* que no ha aparecido todavía.

19. *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXI, 1941, págs. 564-568.

20. J. Wathelet-Willem, «Sur la date de la Chançun de Willame», *Les lettres romanes*, VII, 1953, págs. 331-349.

21. Ob. cit., págs. 148-159.

producido mecánicamente el original que tenía ante los ojos, revela a cada momento que ha corrompido la grafía modernizándola. Es un copista que no tiene idea de lo que es una *laisse* épica, puesto que distribuye los versos del cantar en grupos completamente arbitrarios, y estropea las asonancias adaptando algunas palabras a la fonética propia de su tiempo o a su dialecto. La reconstrucción de Suchier, por temeraria que sea y aunque siga métodos de crítica textual hoy en día anticuados, se basa en una cierta realidad lingüística, puesto que el eminente romanista ha restablecido, en numerosos casos, la redacción auténtica del cantar. Entre el gran número de soluciones inaceptables o aventuradas, se ve cómo debió de ser la *Chançun* antes de caer en las manos culpables del copista del manuscrito del British Museum. Nos encontramos ante un texto que, tanto por su técnica de versificación, como por sus rasgos estilísticos, se encuentra más cerca de la *Chanson de Roland* que ningún otro cantar de gesta francés. Veremos más adelante que la primera parte de la *Chançun de Guillelme* se sitúa, por sus elementos legendarios, en un estado más antiguo que el resto de las canciones del ciclo.

La *Chançun de Guíllelme* está escrita en dialecto anglonormando, y en series de versos asonantados. La extensión de la serie es muy variable, pues mientras varias de ellas constan sólo de dos versos, una de ellas alcanza más de setenta.

Las series similares se dan con arte refinado y paralelístico en momentos culminantes de la gesta, como cuando Girart se va desprendiendo de sus armas para ir más ligero en busca de socorro (versos 717-732 de la edición de Suchier):

—Ohi grosse anste, cum me peises al flanc!
N'en aiderai Vivïen en l'Archamp,
ki se combat a dolorus ahan—.
Dunc la lançat Girarz en mi le champ.

—Ohi grant targe, cum me peises al col!
N'en aiderai Vivïen a la mort,
ki se combat en l'Archamp a esforz—.
El champ la getet, si la tolt de sun dos.

—Ohi bons helmes, cum m'estunes la teste!
N'en aiderai Vivïen en la presse,
ki se cumbat en l'Archamp desur l'erbe—.
Il le lançat e jetat cuntre terre.

—Ohi gran broigne, cum me vas apesant!
N'en aiderai Vivïen en l'Archamp,
ki se combat a dolorus ahan—.
Trait l'at del dos, si la getat el champ.*

Del mismo modo que el *Aoi* de la *Chanson de Roland* ha sido objeto de numerosas conjeturas e hipótesis, en la *Chançun de Guillelme* aparece con irregular frecuencia un refrán consistente en un verso de cuatro sílabas que se intercala en los decasílabos de la narración, interrumpiéndola. No se ha hallado todavía una explicación satisfactoria para la función de este refrán. Se presenta 41 veces en los 3.554 versos bajo tres formas: *Lunsdi al vespre* (31 veces), *Joesdi al vespre* (7 veces) y *Lors fu dimercres* (en el manuscrito, *Lores fu mecresdi*; 3 veces). Prescindiendo de las constantes anomalías que ofrece el manuscrito, la forma de colocación del refrán que parece lógica se da cuando forma el penúltimo verso de una serie y va seguido de un endecasílabo asonando en *e-e*. Por ejemplo:

Une grant plaie li fist el cors del dart.
La blanche enseigne li chiet del destre braz;
ne vint le jurz qu'unc puis la relevast.

* «—¡Ay, gruesa lanza, cómo me pesas en el flanco! Con ella no socorreré a Vivién en l'Archamp, que allí combate con doloroso afán—. Girart la tira, pues, en medio del campo.

»—¡Ay, gran rodela, cómo me pesas en el cuello! Con ella no socorreré a Vivién en su muerte, que combate en l'Archamp con esfuerzo—. La tira en el campo, la quita de su espalda.

»—¡Ay, buen yelmo, cómo me oprimes la cabeza! Con él no socorreré a Vivién en la refriega, que combate en l'Archamp sobre la hierba—. Lo tiró y lo arrojó por tierra.

»—¡Ay, gran cota, cómo me vas pesando! Con ella no socorreré a Vivién en l'Archamp, allí combate con doloroso afán—. Se la quita de la espalda y la tira en el campo».

—Lunsdi al vespre!—
Ne vint li jurz, puis la levast de terre.*

(versos 781-785, ed. de Suchier)

Con este último verso acaba la *laisse*; y luego comienza otra asonando en *-o*.

La primera impresión es que este refrán va señalando los días en que tienen lugar los acontecimientos narrados; pero hay tal desorden en su colocación, que cuantos esfuerzos se han hecho para regularizar el texto en este sentido, no han dado una solución que sea aceptada sin discusiones. Lo más razonable es atenerse a las conclusiones siguientes de J. Frappier: «Un simple análisis [...] permite atribuir al refrán de la *Chançun de Guillelme* una función estructural; [...] cada una de sus variaciones sirve de indicación de las grandes divisiones del poema. Las tres batallas sucesivas empiezan cada una un lunes, lo que implica naturalmente que la acción completa se prolonga a lo largo de tres semanas, o dos semanas y media, sin que la continuidad cronológica de los diversos episodios se pueda establecer claramente».[22]

La nota más destacada de la *Chançun de Guillelme* es el realismo en las descripciones bélicas. Los últimos momentos de Vivién, cuando lucha arrastrando los intestinos por el suelo, con la espada llena de hígado y sangre del enemigo, y su caída de rodillas, con el cerebro que se derrama por la hierba, constituyen un fragmento horripilante, de sangriento heroísmo, muy propio para interesar y entusiasmar a un público de guerreros. Los lances finales de la lucha contra los sarracenos de Gui y Guillermo, cuando éste quiere aplacar el hambre de aquél, tienen un verismo bélico que sólo puede comprender quien se ha encontrado en una ruda batalla. En el personaje de Vivién se encuentran reunidas las virtudes de Roldán y Oliveros; se complementan y hacen de él un modelo de heroísmo caballeresco y cristiano. Vivién ha jurado, ante Dios, que no retrocederá jamás en una batalla por miedo a morir; guarda fidelidad a su *covenant* (voto); este tema será re-

* «Con el dardo le hizo una gran herida en el cuerpo. La blanca enseña le cae del brazo diestro; no llegará el día en que la recoja. —Lunes al atardecer!— No llegará el día en que de tierra la recoja».

22. J. Frappier, *Les Chansons de geste...*, págs. 167-168.

petido y amplificado en los cantares posteriores del ciclo. Como J. Frappier[23] acertó a constatar, hay, en la heroica pasión de Vivién, un paralelismo evidente y buscado con la pasión de Cristo; Vivién es abandonado por sus caballeros como Cristo por sus apóstoles; bebe la abominable agua salada como el cáliz de amargura; reza en la soledad de su abandono y teme por su vida como en la oración del huerto de los olivos, y, finalmente, muere con el cuerpo destrozado. Este paralelismo nos demuestra que el autor de la *Chançun de Guillelme* ha querido encerrar en la persona de Vivién el ideal del caballero cristiano, que lucha por la fe y muere por ella a manos de los paganos, del mismo modo que Jesús fue muerto para todos los hombres en manos de los judíos. Estas escenas patéticas contrastan con aquéllas en las que Guillermo y Guilburc se hallan frente a frente en Barcelona; él, desanimado y abatido; ella, con el alto espíritu de una mujer valerosa que conoce perfectamente el temperamento de su marido y sabe cómo infundirle ánimos y hacerle luchar de nuevo.[24]

7. OTROS CANTARES SOBRE VIVIÉN Y LA BATALLA DE L'ARCHAMP (O ALISCANS)

Entre los últimos años del siglo XII y el principio del XIII[25] se sitúa la redacción conservada de cuatro cantares de gesta referentes a las hazañas de Vivién y a la batalla de l'Archamp, o Aliscans, y que tienen como centro y punto culminante el tema desarrollado en la *Chançun de Guillelme*. Estos cuatro cantares, de los que se ha dado un breve análisis anteriormente (véase págs. 154-160), son los de las *Enfances Vivien*,[26] que trata de las azarosas mocedades del héroe en España y su conquista de la ciudad de Luiser-

23. J. Frappier, ob. cit., págs. 185-197.

24. Sobre las relaciones entre los cantares de Roldán y de Guillermo, véase M. Wilmotte, «La Chanson de Roland», *Romania*, XLIX, 1915-1917, págs. 53-89, así como Hoepffner, «Les rapports littéraires...», *Studi Medievali, N.-S.*, IV, 1931, págs. 233-285, y VI, 1933, págs. 45-81.

25. Comúnmente se acepta que el *Aliscans* se escribió hacia 1185 y las *Enfances* a principios del siglo XIII; la *Chevaliere* es posterior a éstos y el *Folque* es también del XIII.

26. Edición de C. Wahlund y H. v. Feilitzen, *Les Enfances Vivien*, Uppsala-París, 1896.

ne; la *Chevalerie Vivien*, llamado también *Covenant Vivien*)[27] en el que, al ser armado caballero, pronuncia el voto (*covenant*) de no retroceder ante el enemigo, y donde se narran sus campañas guerreras y atroces crueldades así como su heroica muerte en la batalla de l'Archamp; el *Aliscans*,[28] cuyo asunto corresponde en líneas generales con el de las dos partes de la *Chançun de Guillelme*; el de *Folque de Candie*,[29] que inicia la acción allí donde la suspenden las *Enfances Vivien* y se extiende en consecuencias ya muy lejanas al tema.

Aliscans narra los acontecimientos que encontramos en la segunda parte de la *Chançun*, la que hemos convenido en llamar *Chançun de Rainoart*. Con justeza se han resaltado los primeros versos del *Aliscans*:

> A icel jor, ke la dolor fu grans
> e la bataille orible en Aliscans.*

El cantar nos sitúa así en plena batalla, cuando Guillermo busca a su sobrino Vivién a quien encuentra aún con vida. La escena entre los dos héroes es de un patetismo conmovedor, que llega a su apogeo en el momento en que Guillermo recibe la confesión de su sobrino —que se acusa de haber reculado aquel mismo día ante sus enemigos, contrariamente a su voto— y le da la comunión con pan consagrado que lleva consigo; es la primera comunión del joven héroe. Se trata de un episodio comparable a los más conmovedores de la *Chanson de Roland*, y uno de los más impresionantes de la epopeya francesa. Otro episodio impresionante es el diálogo entre Guillermo y Guiburc a las puertas de Orange. También es en este cantar que Guillermo acude al rey Luis, que se encuentra en Laón, y debe soportar las burlas de la corte, y finalmente reúne un ejército, en el que se encuentra el grotesco Rainoart, y después de largas escenas guerreras el cantar termina felizmente. Como se puede ver, el asunto es el mismo que el de la *Chançun de Rainoart*, pero tratado con mayor grandeza épica, y adornado con episo-

27. Edición de A. L. Terracher, *La chevalerie Vivien, chanson de geste*, París, 1909.

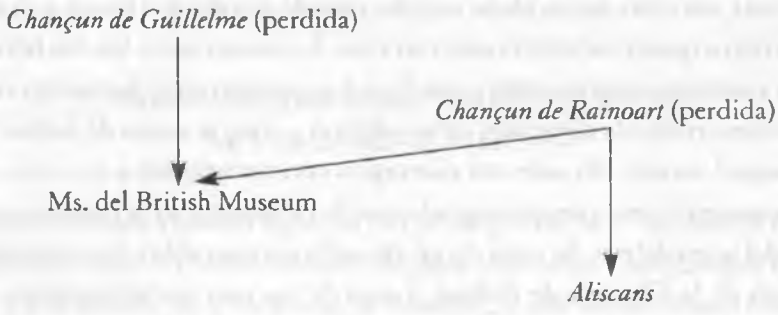
28. Edición de E. Wienbeck, W. Hartnacke y P. Rasch, *Aliscans*, Halle, 1903.

29. Edición de O. Schultz-Gora, *Folque de Candie*, 3 vols., Dresden y Halle, 1909, 1915 y 1936. Se conoce el nombre del autor de este cantar: Herbert le Duc de Dammartin.

* «En aquel día cuán grande fue el dolor y la batalla terrible en Aliscans».

dios secundarios de bello efecto y con detalles muy felices, como el de Baucent, fiel caballo de Guillermo, que colabora valientemente con él, y comprende sus palabras, como si estuviera dotado de inteligencia.[30]

La crítica ha discutido las relaciones que existen entre el *Aliscans* y la *Chançun de Guillelme*. Ph.-Aug. Becker[31] sostenía que la *Chançun de Rainoart* (es decir, la segunda parte de la *Chançun de Guillelme*) era una refundición grosera del *Aliscans*. Las conclusiones expuestas recientemente por J. Frappier[32] parecen más plausibles; éste postula la existencia de una *Chançun de Rainoart* perdida (sin embargo, posteriormente al *Coronemenz Looïs* y al *Charroi de Nimes*), que sería la fuente no sólo del *Aliscans* sino también de la segunda parte de la *Chançun de Guillelme* que el copista del manuscrito del British Museum reunió con poco arte a su copia de una primitiva *Chançun de Guillelme*.[33] Estas relaciones se pueden visualizar del siguiente modo:



¿Quién es este Vivién que se ha introducido en la leyenda de San Guillermo de Tolosa, convirtiéndose en sobrino suyo y casi eclipsando su heroísmo y su gloria? Se tiene como históricamente cierto que un pagano de las Galias, lla-

30. Es posible que el nombre de este caballo haya influido sobre el castellano Bavieca. Véase M. de Riquer, «Bavieca, caballo del Cid...», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXV, 1953, págs. 127-144.

31. *Das Werden der Wilhelm- und Aimerigeste*, Leipzig, 1939, «Abhandlungen der philologische-historische Klasse der sachsische Akademie der Wissenschaften», tomo XLIV.

32. *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume*, págs. 147-148 y 205-207.

33. Wolfram von Eschenbach, cuando compuso su *Willehalm*, entre 1215 y 1218, se basó en una versión francesa desconocida de la batalla de Aliscans.

mado Honorato, se convirtió al cristianismo con su hermano Venantius. Tras unos años de vida eremítica, Honorato fundó en 406, o en 410, el monasterio de Lérins y, desde 426, fue obispo de Arles, donde murió en 429; fue enterrado en los Aliscamps, cementerio contiguo a esta ciudad. A fines del siglo XII o mediados del XIII, los monjes de Lérins escribieron una *Vita Sancti Honorati*,[34] en la cual, entre otras fantasías, se afirma que San Honorato era húngaro, hijo de un rey pagano y de una sarracena de España (hermana del rey Marsil de la *Chanson de Roland*), y que vivía en tiempos de Carlomagno; y se cuenta que yendo éste en dirección a Roma, y al atravesar los Alpes, uno de sus caballeros, el noble Vezianus, enfermo y rendido por la fatiga, fue recogido en el monasterio de Largentière (*apud Argen*), del cual San Honorato era prior. Ambos se hicieron tan amigos, que Carlomagno, de regreso, no pudo separarlos. El emperador se dirigió entonces contra los sarracenos del oeste y puso sitio a Arles. Allí Vezianus fue muerto por los paganos y enterrado en el cementerio de Aliscamps, donde años después reposará San Honorato.[35]

Se trata, evidentemente, de una leyenda formada alrededor del prestigio del cementerio de los Aliscamps, en Arles, que se enorgullecía de conservar, en ricos sarcófagos, los restos de héroes famosos, entre ellos varios de los muertos de Roncesvalles como atestigua el seudo Turpín. Como supuso A. Jeanroy,[36] es muy posible que la *Vita* recoja una leyenda local muy próxima a su forma primitiva. Pero aunque esto último se impugne, como hace Bédier, siempre permanecerá en pie la relación con el histórico Venantius del siglo V y el cementerio de los Aliscamps de Arles, hecho que no debe olvidarse cuando advertimos que el legendario Vivién no muere en *l'Archamp*, sino en *Aliscans*, en el cantar que lleva este nombre,

Hermann Suchier[37] insistió, en varias ocasiones y con argumentos diversos, en que el legendario Vivién del *Guillelme* es la desfiguración tradicio-

34. Cfr. *Acta Sanctorum Bollandiana*, tomo II (enero), pág. 379. La *Vita* fue traducida, o mejor dicho adaptada al provenzal, en el siglo XIV por Raimon Feraut [nota de I. Cluzel].

35. Véase el resumen de la *Vita* en Bédier, *Lég. ép.*, I, págs. 407-409.

36. A. Jeanroy, «Notes sur la légende de Vivien», *Romania*, XXVI, 1897, págs. 201-205.

37. H. Suchier, «Vivien», *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXIX, 1905, págs. 641-682, y véanse las réplicas a F. Lot en la misma revista, XXXIII, 1909, págs. 41-57 y XXXIV, 1910, 343-348. Su última toma de posición se encuentra en el prólogo de su edición de la *Chançun de Guillelme*, págs. LII-LVI.

nal del conde Vivianus de Tours, quien sucumbió, el 22 de agosto de 851, en una batalla contra los bretones, durante el reinado de Carlos el Calvo. El docto investigador adujo una serie de argumentos para probar que tal batalla se dio en una localidad del actual departamento de Mayenne, cantón de Ernée (noroeste de Francia), llamada Larchamp. Una demoledora crítica de Ferdinand Lot[38] demostró que aquel encuentro militar no fue en tal localidad y negó toda verosimilitud a la identificación de Vivianus de Tours con el Vivién legendario. Excepto algún caso aislado, como el de Mrs. Grace Frank, que señalaremos más adelante, la crítica posterior ha abandonado la tesis de Suchier. A mi ver, a favor de la existencia de un legendario Vivién de Tours se podría aducir un texto provenzal no interpretado cabalmente. Bertrán de Born, en una estrofa en la que satiriza a los bulliciosos que sin méritos morales piensan en guerrear, dice:

> E vei los totz temps guarnitz
> coma Vivian de Tors.*

Adviértase que de los doce cancioneros que han transmitido esta poesía, en once de ellos se lee *de cors* (lectura sólo admitida por Stimming, pero rechazada por Thomas y Appel, ya que no ofrece un sentido claro), y sólo en el cancionero F se lee *de tors*.[39] Es tan frecuente la confusión entre *c* y *t* iniciales, que desde el momento en que la lectura de F ofrece un sentido y la de los demás cancioneros no, se impone seguir la del primero. La poesía de Ber-

38. F. Lot, «Vivien et Larchamp», *Romania*, XXXV, 1906, págs. 258-277, y la contrarréplica a H. Suchier en la misma revista, XXXVIII, 1909, págs. 599-602.

* «Y los veo siempre armados como Vivién de Tours».

39. Canción *S'abrils e fuolhas e flors*, versos 39 y 40. En la edición de C. Appel, *Die Lieder Betrans von Born*, Halle, 1932, pág. 16, se dan las variantes de los mss. y se deja el verso 40 en puntos suspensivos por no hallar sentido a la expresión *de cors*; pero en el índice de nombres propios (pág. 139) se especifica que allí hay referencia al personaje épico Vivién. A. Stimming, en una nota de su tercera edición (*Bertran von Born*, «Romanische Bibliothek», Halle, 1913, pág. 203), tras buscar un sentido plausible a *de cors*, sugiere que tal vez se trata de un nombre de lugar y piensa en la posibilidad de leer *de Cors* (Cours, en Agen). A mi ver se impone la lectura *de Tors*, que explica perfectamente el error de los demás manuscritos.

trán de Born ha de colocarse entre 1181 y 1197, fechas extremas de la producción de este trovador, el cual, no es preciso recordarlo, es muy dado a mencionar en sus versos nombres de héroes de cantares de gesta.

La localización de la famosa batalla en la que murió Vivién y tan heroicamente luchó Guillermo es uno de los problemas más debatidos por los críticos que han estudiado el ciclo, y puede decirse que se dista mucho de haberlo resuelto. En la *Chançun de Guillelme*, el lugar en que se da la batalla es denominado *Archamp* 37 veces; *Archanp*, 11 veces; *Archam*, una vez; *Archamps*, una vez.[40] Siempre va precedido del artículo, pero cuando sigue a la preposición *de*, el copista ha cuidado bien de separar: *del archamp*. En los cantares de *Aliscans* y de la *Chevalerie Vivien* la batalla tiene lugar en *Aliscans*, topónimo que alguna vez es escrito *l'Archant*. En el *Folque de Candie*, la batalla se libra en *l'Archant*.

En la segunda parte de la *Chançun de Guillelme*, en la *Chevalerie* y en *Aliscans*, la ciudad relativamente próxima al campo de batalla y en la cual se sitúa la residencia de Guillermo y de Guiburc es Orange. En la primera parte de la *Chançun de Guillelme*, esta misma ciudad es denominada *Barzelune*, o sea Barcelona.

En la *Chevalerie Vivien*, al mencionarse la ciudad próxima al campo de batalla, se dice:

> A Bargelune ou le cuens est remeis,
> ou a Orenge, ne sai dire lou quel*
>
> (versos 858-859).

Clara prueba de que el autor conoce una tradición que localiza el cantar en las cercanías de Barcelona y otra que lo sitúa en el mediodía galo.

Mucho se ha debatido sobre la etimología de *l'Archamp*, suponiendo un *Largus campus* o un *Arsus campus*.[41] Por otro lado, antes de descubrirse la *Chançun de Guillelme* se consideraba como seguro que el teatro de la batalla era el cementerio de los *Aliscamps*, cerca de Arles, en el cual coincidía la leyenda de Vivién. Por mucho que las leyendas transformen y falsifiquen

40. McMillan, *La Chanson de Guillaume*, 1, pág. 139.

* «En Barcelona donde el conde habita, o en Orange, no sé decir en cuál».

41. Véase la discusión en el prólogo de la edición de H. Suchier, págs. XLV-L.

la historia, es evidente que entre varios textos de una misma narración legendaria, el que ofrece mayores garantías de mantener con más pureza un recuerdo tradicional es aquel que se amolda más a lo que históricamente ocurrió. Pues bien, es rigurosamente cierto que San Guillermo de Tolosa luchó contra los sarracenos en Barcelona y sus alrededores y que fue uno de los reconquistadores de la ciudad; y es rigurosamente cierto también que San Guillermo de Tolosa jamás pudo luchar contra los sarracenos en Orange por la sencilla razón de que esta ciudad nunca dejó de ser cristiana durante la vida del héroe y éste no libró ninguna batalla en sus proximidades. Para localizar a *l'Archamp*, pues, hemos de prestar especial atención a los datos que nos ofrece la primera parte de la *Chançun de Guillelme*.

Adviértase que sería exagerado pedir a una epopeya legendaria francesa la precisión geográfica de un *Cantar del Cid*. La *Chançun de Guillelme* fue escrita, indudablemente, por un poeta del norte de Francia, que tal vez jamás puso los pies en España y que se dirigía a un público que no sería exigente en precisiones geográficas relativas a la Marca Hispánica. De ahí una serie de inconsecuencias que se dan en los cuatrocientos primeros versos, mientras se trata de Teobaldo y Esturmí, en los que el lector no sabe a ciencia cierta si los sarracenos han desembarcado en las costas catalanas o en las proximidades de Burdeos, en el Atlántico. Pero a partir de este episodio inicial y pegadizo, el poeta mantiene hasta final de la primera parte del cantar una evidente lógica en la geografía de la acción, lo que puede ser una prueba de que en estos momentos explota una tradición menos contaminada. *L'Archamp* se encuentra a quince leguas de Barcelona (verso 705). Saliendo de esta ciudad por la noche (verso 1.083), el ejército de Guillermo llega al campo de batalla al día siguiente por la mañana (versos 1.088 y 1.563). El viaje de Girart, solo y a pie, en busca de socorro, supone una jornada de camino. *L'Archamp*, además, se encuentra *sur mer* (verso 833 y otros) y los sarracenos luchan cerca de su flota (versos 1.092-1.094).

Todo ello nos lleva a colocar a *l'Archamp* en la costa catalana, a una jornada de camino de Barcelona.[42] Entre las muchas hipótesis que se han emi-

42. McMillan, II, pág. 140, llega a la siguiente conclusión: «L'auteur de la *Chanson de Guillaume* ne nous dit nulle part où se trouve l'Archamp; s'il ne l'ignore pas, il ne s'en soucie pas; par rapport a Barcelone, c'est une localité située à une journée a peu pres de marche».

tido para localizar este punto, creo que debe tenerse muy en cuenta la de A. L. Terracher,[43] que lo identifica con Argentona, localidad a 32 kilómetros al noreste de Barcelona y a cuatro de Mataró, en la costa. Por Argentona pasa un torrente del mismo nombre que desemboca en el Mediterráneo. La identificación de *l'Archamp* o *l'Archant* (así escrito en la *Chevalerie*, el *Aliscans* y *Folque*) con Argentona se aviene con la localización que se da en la batalla en los versos 400-1.980 de la *Chançun de Guillelme* y explica perfectamente el nombre legendario por un topónimo real que ya en el año 878 se registra en la misma forma que hoy conserva.[44]

El hecho de que en otros cantares de gesta el nombre de *l'Archamp* se convirtiera en *Aliscans* se explica por los elementos de la leyenda de Vivién, cuya tumba se veneraba en el famoso cementerio de Arles. Que Barcelona se convierta en Orange en la segunda parte de la *Chançun de Guillelme* y en los demás cantares se debe a un motivo de otro tema legendario del que trataremos más adelante.

8. «LI CORONEMENZ LOOÏS»

Li Coronemenz Looïs[45] es un cantar de 2.695 versos que, para unos críticos (Langlois, Holmes, L.-C. Lecompte), fue escrito hacia 1130, mientras que

43. A. L. Terracher, «Notes sur l'Archant dans les chansons de geste sur Guillaume au Court-nez», *Annales du Midi*, XXII, 1910, págs. 5-16. Es un trabajo que debe tenerse en cuenta en todas sus observaciones. Terracher identifica, además, la *Tere Certeine* con Cerdanyola, a 8 km al norte de Barcelona (aunque muchos críticos, entre ellos McMillan, II, pág. 134, ven en esta expresión el sentido de *terre ferme* en oposición al arenal). Terracher señala la constancia de un Vidianus en el territorio de Argentona en el año 1142. El nombre de este héroe fue popular en Cataluña: M. Coll i Alentorn, «La introducció de les llegendes èpiques franceses a Catalunya» (en *Coloquios de Roncesvalles*, pág. 133-150), registra un *Vivianus*, que aparece como ya muerto en 927, un *Viviano*, también muerto en 986, y un *Vidiano*, en 993 (pág. 148).

44. Véase M. de Montoliu, «Els noms de rius i noms fluvials en la toponímia catalana», *Butlletí de Dialectologia Catalana*, X, 1932, pág. 13. La referencia textual es *iuxta rivo Argentona*.

45. Edición de E. Langlois, *Le couronnement de Louis*, CFMA, París, 1925; segunda edición.

para otros (Becker, Bédier) fue compuesto hacia 1160. De todos modos, puede darse como seguro que es de la primera mitad del siglo XII y, por lo tanto, uno de los más antiguos cantares de gesta franceses conservados. Su asunto (analizado en la pág. 158) suele dividirse en cinco partes o ramas, para las que con frecuencia se ha supuesto un origen distinto, que hubiera dado lugar a otros tantos cantares, hoy perdidos; estas ramas se habrían yuxtapuesto hasta formar el poema que hoy leemos.

Bédier sostiene que las cinco partes jamás han existido separadamente y que todo el *Coronemenz* se debe al mismo autor. La unidad artística del cantar hace muy verosímil esta última opinión, siempre que se haga la salvedad de no negar la posibilidad de la influencia de varios temas históricos y legendarios independientes tratados por un mismo poeta o por las hipotéticas fuentes de que este poeta pudiera disponer.

Frente a la materia que desarrolla el *Coronemenz*, Bédier adopta la actitud de negar su vinculación a acontecimientos históricos. Anteriormente se aceptaba que la primera parte del cantar reflejaba la solemne coronación de Luis por Carlomagno en Aquisgrán, el año 813, si bien este acto no fue objeto de ninguna oposición. Guaifier d'Espolice, rey de Chapres (Capua), que figura en la segunda parte del *Coronemenz*, era identificado con Gaifer de Salerno (871-73), que luchó en la Italia meridional contra los sarracenos. El Gui de Alemania, que en el cantar se apodera de Roma en pugna con Luis, sería Gui de Spoleto, descendiente de Carlomagno por parte de su madre, el cual en 888 disputó el trono a Eudes y en 891 se hizo coronar emperador de Occidente en Roma.[46] A Bédier le fue sencillo negar éstas y otras similitudes históricas con el cantar, y llegar a la conclusión de que éste carece de realidad histórica, salvo el recuerdo, desfigurado por el poeta, de la coronación de Luis en 813.[47] De este modo Bédier presentaba un fuerte argumento a favor de su teoría de la modernidad de los cantares de gesta y negaba la labor de la tradición desde el hecho histórico hasta el poema.

46. Sobre la historicidad que se notaba en las diferentes ramas del cantar, antes de la crítica de Bédier, véase A. Jeanroy, «Études sur le cycle de Guillaume au Court Nez: Le couronnement de Louis», *Romania*, XXV, 1896, págs. 353-380, y L. Willems, *L'élément historique dans le Coronement Looïs, contribution à l'histoire poétique de Louis le Débonnaire*, Gante, 1896.

47. Bédier, *Lég. ép.*, I, págs. 283-285.

En 1924, el historiador italiano Gabotto[48] asestaba un duro golpe a estas conclusiones de Bédier al poner de manifiesto unos hechos reales que muy bien pudieron originar los elementos del *Coronemenz*. El punto de partida sería la coronación de Luis en Reims, el año 816, como emperador, por parte del papa Esteban IV, hecho que se oponía a la afirmación de derecho expresada por Carlomagno coronando él mismo a su hijo. La conducta de Luis pudo ser juzgada como una claudicación. En los años 829 y 830 tiene lugar una sublevación contra Luis, motivada por los intereses opuestos de sus hijos, el primogénito Lotario y Carlos, fruto de su matrimonio con Judit de Baviera. Luis conserva sólo un poder aparente y se intenta que ingrese en un monasterio (detalle que aparece en el cantar); en el año 833 es objeto en Compiègne de violentas escenas. Los barones fieles al emperador se agrupan, según Gabotto, bajo las órdenes del condestable Guillermo de Blois (¿sobrino de San Guillermo de Tolosa?)[49] y lograrán sacar a Luis de su apurada situación. Queda patente con ello que el *Coronemenz Looïs* presenta una bastante fiel imagen de ciertos hechos del reinado de Luis, durante los cuales, si bien ya había muerto San Guillermo de Tolosa, vivía su sobrino Guillermo de Blois, quien hubiera participado en ellos en el mismo sentido que el héroe del cantar.

Ahora conviene que reparemos en un aspecto interesante del *Coronemenz*. En él, Guillermo es llamado *Guillelme de Narbonne* dos veces y con más frecuencia *Guillelme Fierebrace*. Esta apelación se halla también en la *Chançun de Guillelme* (una vez, *Willame Ferebrace*, verso 479; pero en el manuscrito sólo se lee *Wille brace*), y puede relacionarse con los históricos Guillermo Fierebrace, conde de Poitiers y duque de Aquitania de 963 a 994, y Guillermo Fierebrace, hijo de Tancredo, nombrado por los normandos conde de Pulla en 1043, aunque ello no presuponga que estos personajes hayan necesariamente influido sobre el Guillermo legendario, pues la apelación

48. G. Gabotto, «L'elemento storico nelle chansons de geste e la questione delle loro origini», *Bolletino storico-bibliogafico subalpino*, XXVI, 1924, págs. 40-66.

49. El parentesco entre San Guillermo y el condestable Guillermo de Blois no parece bien dilucidado. Según L. Auzias, *L'Aquitaine carolingienne*, Tolosa-París, 1937, pág. 93, Bernardo de Septimania, hijo de San Guillermo, «se avenía con [...] el conde de Blois, Guillermo el Condestable, hermano de Eudes [de Orleans], y con una hermana de éste, que fue la madre de Roberto el Fuerte, origen de la dinastía capeta».

Fierabrás es muy frecuente. En muchos cantares del ciclo, Guillermo es llamado también «al Cort Nes» («de la nariz corta»), y así se le denomina con frecuencia en el *Coronemenz*, en el cual se explica que durante la lucha del héroe con el gigante Corsolt, en las cercanías de Roma, el pagano, de un golpe de espada, le cortó la punta de la nariz («et de son nes abat le someron», verso 1.041). Acabado el combate, el victorioso Guillermo, al preguntarle sus sobrinos si está sano y salvo, contesta:

> ... Oie —fait il—, la merci Deu del ciel,
> mais que mon nes ai un pou acorcié;
> ben sai mes nons en sera alongiez *
>
> (versos 1.158-1.160).

Y el autor comenta que «el conde se acaba de bautizar a sí mismo». En efecto, el héroe añade que, de ahora en adelante, todo el mundo deberá llamarle *Guillelme al Cort Nes* (Guillermo de la nariz corta; verso 1.164).

Hay que tener en cuenta que el hecho de cortar las orejas o la nariz era un castigo impuesto por los señores feudales a sus vasallos rebeldes, o por la justicia a los malhechores. Se trataba, pues, de una mutilación infamante y deshonrosa. En el cantar de *Jourdain de Blaive* cortan la nariz al traidor Fromont en el curso de una batalla; para que no le llamen *Fromons li esnasez* (el desnarigado), convoca a sus caballeros y les hace «le nes coper» (cortarles la nariz) de modo que parecen «diable d'anfer deschaainné» (diablos desencadenados del infierno). Nuestro Guillermo, al contrario, hace de esta mutilación vergonzosa una noble marca de orgullo y de bravura guerrera; y, por este motivo, el autor del *Coronemenz* insiste tan minuciosamente en la mutilación de su héroe, para que su público no viera en ello una mancha a su honor.

Pero he aquí que al descubrirse, en 1903, la *Chançun de Guillelme*, resultó ser cierta la suposición de Gaston Paris, según el cual *Cort Nes* era una corrupción de *Courb Nes* («nariz aguileña»); en efecto, el cantar recientemente hallado llamaba al guerrero *Guillelme al Curb Nes*. Más ade-

* «Sí —dice—, gracias al Dios del cielo, pero he acortado un poco mi nariz; bien sé que mi nombre se alargará por ello».

lante, F. Lot[50] observaba que Bernardo de Septimania, hijo de San Guillermo de Tolosa, era llamado *Naso* en un cronicón del año 835. Ello puede hacer pensar que Bernardo hubiera heredado este sobrenombre de su padre, y aunque no fuera así, es explicable que la leyenda atribuyera a Guillermo una peculiaridad de su hijo.

El sobrenombre *Curb Nes* aparece ya en la *Nota Emilianense*, donde encontramos *Ghiglelmo alcorbitanas*, corrupción de *al corb nes* (o, mejor, *nas*, en provenzal y no en francés), y en un diploma de Saint Yrieix, falsificado en 1090, uno de los testigos del cual es *Guillelmo Curbinaso*;[51] todo esto nos sitúa en la segunda mitad del siglo XI y confirma que la apelación *Curb Nes* es la genuina y la más antigua, luego deformada en *Cort Nes* (acaso por influjo de Guillermo de Besalú, «qui cognominatur *Trunnun*, eo quod nasum ficticium haberet», como dice la crónica catalana *Gesta comitum Barcinonensium*) y aceptada en los cantares del ciclo, a excepción de la *Chançun de Guillelme*, que aquí, como en otros detalles, parece proclamar su antigüedad y su anterioridad a las epopeyas conservadas sobre el personaje de Guillermo. Lo importante es reparar en que en el *Coronemenz Looïs* la corrupción está ya tan admitida que el poeta inventa, o recoge, una anécdota que justifique la denominación de «la nariz corta», dándole origen preciso y haciéndola apadrinar por el mismo Guillermo, orgulloso de la herida recibida en su valerosa lucha contra el gigantesco sarraceno.

9. LOS CANTARES DEL «CHARROI DE NIMES», DE LA «PRISE D'ORANGE» Y DEL «MONIAGE GUILLAUME»

Con el cantar del *Coronemenz Looïs* se abre un grupo gestas dedicadas a la biografía legendaria de Guillermo, en el que entran el del *Charroi de Ni-*

50. *Romania*, LIII, 1927, pág. 462, nota 3.

51. Se trata del diploma de la abadía de Saint-Yrieix-de-la-Perche (Haute-Vienne), redactado en el año 1090, pero falsamente atribuido a Carlomagno, y que menciona, junto a otros personajes épicos, Guillelmo *Curbinaso*. Véase el diploma en Bédier, *Lég. ép.*, IV, pág. 423.

mes,[52] escrito hacia el año 1140; el de la *Prise d'Orange*,[53] que se fecha poco antes de 1150, y el del *Moniage Guillaume*,[54] del que se conservan dos redacciones, una compuesta hacia 1160 y la otra entre 1170 y 1190. En conjunto, todo el grupo ofrece una trama bien combinada, hasta el punto de que no puede prescindirse de ninguno de los cuatro cantares sin que se desorganice una bella ficción. De todos ellos, el único que ofrece cierto soporte histórico es, como ya vimos, el del *Coronemenz*, y tras él se alinean los tres siguientes como una lógica continuación. En este primer cantar, Guillermo se convierte en el protector y defensor de Luis contra la general hostilidad que despierta el joven e indeciso soberano. El público, que ha oído cuánto ha luchado y padecido Guillermo por Luis y que sabe que si éste sigue reinando lo debe exclusivamente a su esfuerzo, comprende la fuerza y la intención del *Charroi de Nimes*, en el que se hace patente la vileza y la ingratitud del joven rey, ante la que se alza la justa y noble indignación de Guillermo al ser postergado en el momento de repartir mercedes. Guillermo sólo acepta de Luis peligrosos feudos en tierras paganas que tiene que ganarse con su espada: Nimes y Orange, que pasan a ser suyas, así como la bella Orable, esposa del rey moro de esta última ciudad, con lo que se cierra el cantar de la *Prise d'Orange*. El *Moniage Guillaume* viene a colocarse al final de todo el ciclo épico, y, en un pasaje que recuerda la escena homérica en que Ulises, en la corte de los feacios, escucha a un aedo cantar una hazaña que él mismo realizó antaño, Guillermo oye a un juglar que canta episodios de la *Prise d'Orange*. Aquí se relatan las últimas hazañas, la vida monástica y la muerte del héroe.

La relación que existe entre estos cuatro cantares llevó a Becker,[55] en 1939, a suponer que eran obra de un mismo poeta, que los habría compuesto entre los años 1150 y 1160. Ello dista mucho de poderse dar como cierto por-

52. Existen dos ediciones modernas del *Charroi de Nimes*: la de J. L. Perrier, CFMA, París, 1931, y la de E. Lange-Kowal, *Das altfranzösische Epos vom Charroi de Nimes*, Berlín, 1934; estas dos ediciones reproducen un manuscrito distinto.

53. Edición de B. Katz, *La Prise d'Orange*, Nueva York, 1947.

54. Edición de W. Cloetta, *Les deux rédactions du Moniage Guillaume*, 2 vols., SATF, París, 1906-1913.

55. Ph.-Aug. Becker, *Das Werden der Wilhelm- und der Aimerigeste*, Leipzig, 1939, pág. 59.

que hay que advertir que los cuatro cantares se han conservado en manuscritos cíclicos, cuyo colector pudo intervenir con la finalidad de dar lógica y unidad a los acontecimientos que se suceden de uno a otro. Es posible que de algunos de ellos existieran versiones más antiguas, hoy perdidas, especialmente de la *Prise d'Orange*.[56] El tema de este cantar, con importantes variaciones, se halla también en el de las *Enfances Guillaume*,[57] seguramente posterior, y escrito con la finalidad de ligar el ciclo de las hazañas de Guillermo con el de Aymerí de Narbona.

Tanto en el *Charroi de Nimes* como en la *Prise d'Orange*, el heroísmo de los francos, que inverosímilmente luchan en escaso número contra una infinidad de sarracenos, es cantado con cierta tendencia a la ironía. En el primer cantar, el ardid que emplea Guillermo para apoderarse de la ciudad da la sensación de ser una parodia de la clásica estratagema del caballo de Troya. En la *Prise d'Orange* el guerrero se pone en gran aprieto con sus dos compañeros, impulsado por su amor hacia Orable, y esta flaqueza sentimental es objeto de las bromas de Guielín, quien, cuando los francos y la princesa se encuentran encarcelados y sin esperanzas de salir con vida de tan temeraria empresa, zahiere a su tío:

> L'en soloit dire Guillelme Fierebrace,
> or dira l'en Guillelme l'amiable.*

Esta actitud, que sería inconcebible en un *roman courtois*, subraya humorísticamente el sentido heroico de la gesta.

Como ya se ha indicado varias veces, las conquistas de Nimes y de Orange por Guillermo constituyen una falsedad histórica. La leyenda es anterior a la fecha que se acostumbra a dar a los cuatro cantares, ya que es claramente aludida en la *Vita Wilhelmi*, escrita hacia 1125 (véanse págs. 169-170) y señalada en un verso de la primera parte de la *Chançun de Guillelme*, en el que

56. Véase R. Weeks, *The primitive Prise d'Orange*, PMLA, 1901, págs. 361-374.

57. Edición de P. Henry, *Les Enfances Guillaume*, SATF, París, 1935. Véase D. McMillan, «Les Enfances de Guillaume et les Narbonnais dans les mss. du grand cycle», *Romania*, LXIV, 1938, págs. 313-327.

* «Se os solía llamar Guillermo Fierabrás; ahora se os llamará Guillermo el enamorado», versos 1.561-1.562.

se dice que el héroe luchó bajo Orange con Teobaldo (verso 668), o sea el rey sarraceno que en las *Enfances Guillaume* y en la *Prise d'Orange* aparece como esposo de Orable. Respecto a ésta, recordemos que en estos dos cantares corresponde al amor de Guillermo, le ayuda en sus empresas, se hace cristiana, mudando su nombre por el de Guiburc, y casa con el héroe cristiano. La primera parte de la *Chançun de Guillelme* conoce ya este detalle, pues Guischard, sobrino de esta dama (verso 1.131), al renegar del cristianismo en la batalla de l'Archamp dice que nació en Córdoba y que fue educado en la religión musulmana (versos 1.196-1.199). Es cierto que la esposa del histórico Guillermo se llamaba Guiburc (*Vuitburgh*), pero que fuera una infiel convertida no parece reposar sobre una información veraz.

El autor del *Coronemenz Looïs*, aunque no menciona ni una vez siquiera el nombre de Orange, parece conocer la leyenda de Guillermo enamorado de la princesa sarracena, pues, cuando el héroe está a punto de casarse con la hija de Guaifier de Capua, dice que en aquel momento «se había olvidado completamente de Orable» («trestot aveit entroblié Orable», verso 1.433). Si el autor interrumpe la boda de Guillermo con la hija de Guaifier, tema que el lector quisiera ver redondeado con la celebración del matrimonio una vez el héroe hubiera acabado sus empresas, es sin duda porque el poeta conoce la leyenda de Guillermo marido de la sarracena y no quiere desvirtuarla dándole una esposa de su creación.

10. LOS CANTARES SOBRE AYMERÍ DE NARBONA

El legendario padre del legendario Guillermo es el protagonista de un grupo de cantares de gesta del cual sólo conservamos tres poemas. Uno de ellos llama poderosamente la atención no tan sólo por su innegable belleza y por su armoniosa y equilibrada composición, sino también por revelarnos de un modo destacado la personalidad de su autor. Se trata del cantar de *Girart de Vienne*,[58] compuesto a finales del siglo XII o a principios del si-

58. Edición de F. G. Yeandle, *Girart de Vienne*, Columbia University Press, Nueva York, 1930. I. Bekker en 1829 había publicado 4.060 versos en el prólogo de *Der Roman von Fierabras*, Berlín, 1829 [nota de I. Cluzel].

guiente[59] por *uns gentis clers* llamado Bertran, que finge que le narró la historia un peregrino que retornaba de Santiago, cuando el poeta se hallaba en el castillo de Bar-sor-Aube (versos 99-109), o sea en el noreste de Francia, en la Champaña. Este cantar es una especie de prólogo a grandes gestas o un poema de «mocedades», pues no tan sólo narra las primeras hazañas de Aymerí y le da, ya en su juventud, el fiero y orgulloso carácter que individualizará a este personaje, sino que cuenta los primeros hechos de armas de Roldán y Oliveros, cuya entrañable amistad hace nacer por designio divino, y explica el origen de los amores entre el primero y la hermosa Alda, hermana del segundo.

La acción del cantar, además, queda suspensa en el momento en que el ejército de Carlos se dispone a partir para la empresa de España que culminó con el desastre de Roncesvalles. El *Girart de Vienne* tiende un puente desde el ciclo de Aymerí-Guillermo al ciclo de Carlomagno.

Bertrand de Bar trabaja sobre una serie de datos tradicionales entre los que introduce elementos novelescos de su invención personal. Algunas contradicciones que se detectan en el *Girart de Vienne* ponen de relieve la falta de enlace entre los elementos tradicionales y los que son inventados. Al principio del cantar, Girart recibe del emperador el feudo de Viena y vemos desarrollarse la escena en que la emperatriz humilla a Girart, cosa que está en franca contradicción con las afirmaciones hechas por el héroe, hacia la mitad de la obra, de que recibió Viena de sus antepasados, así como con la desaparición de la emperatriz, que no es mencionada ninguna otra vez; esto se debe a que es sin duda una invención de Bertrand. Además, ello nos viene confirmado por el resumen de la leyenda de Girart de Vienne que aparece en la *Karlamagnús saga* escandinava; ésta nos ofrece una versión que se remonta a los textos franceses que Bertrand de Bar debió de conocer y que luego modificó o transformó con sus notas personales. Parece cierto que este poeta conoció e imitó el cantar de *Girart de Rossilhó*, que nos ofrece, como tendremos ocasión de ver, una versión distinta de la leyenda del mismo personaje histórico.

59. H. Suchier, *Romania*, XXXII, 1903, págs. 352-383, fecha el *Girart* entre 1190 y 1224; Holmes, *A History*, pág. 260, afirma que el *Aymeri* y el *Girart* fueron escritos entre 1190 y 1217.

El cantar de *Aymeri de Narbonne*,[60] algo posterior, y que se ha atribuido al mismo Bertrand de Bar-sur-Aube (atribución que impugna Becker[61] y en la cual tampoco cree R. Louis), reemprende la biografía de Aymerí tras el desastre de Roncesvalles, con los datos psicológicos señalados en el poema anterior. El héroe gana a los sarracenos el feudo de Narbona y se casa con Hermenjart, hija del rey de Pavía, matrimonio que dará un hermoso fruto en guerreros valerosos: los siete «aimeridas», Guillermo uno de ellos. El cantar de *Les Narbonnais*,[62] que se fecha hacia 1210, trata de la dispersión de los siete hijos de Aymerí en busca de feudos y tierras, y enlaza este grupo con los cantares que tratan propiamente de Guillermo, como el de las *Enfances Guillaume*, y con los dedicados a las hazañas particulares de algunos de sus hermanos (véanse los resúmenes en las págs. 154-160).

¿Qué fundamento histórico tienen los personajes Girart de Vienne y su hijo Aymerí de Narbona? El primero no es otro que Girart (819-877), conde de Viena del Delfinado, magnate de cierto relieve en su tiempo, que luchó contra los normandos en Provenza. En el año 870, en desacuerdo con Carlos el Calvo, éste le sitió en Viena de donde, sin librar batalla, Girart hubo de retirarse. Su actitud, como ha señalado René Louis,[63] impresionó a sus contemporáneos, que vieron en él un símbolo del irredentismo y del particularismo borgoñón contra el espíritu absolutista de los francos; de ahí se formarían las tradiciones cuyo resultado literario son los cantares *Girart de Vienne*, *Girart de Rossilhó* (véase, más adelante, págs. 287 y sigs.) y el perdido *Girart de Fraite*.

En cuanto a Aymerí, no se puede señalar ningún personaje histórico que le sirviera de modelo. No obstante, Gaston Paris[64] observó que el escritor de principios del siglo XIII Alberic de Trois-Fontaines lo denomina, en latín, *Nemericus* y que esporádicamente, en los cantares de *Aliscans*, *Folque*,

60. Edición de L. Demaison, *Aymeri de Narbonne*, 2 vols., SATF, París, 1887.

61. Ph.-Aug. Becker, *Das Werden der Wilhelm- und der Aimerigeste*, pág. 128, considera el *Aymeri* anterior al *Girart* y que aquél no fue escrito por Bertrán.

62. Edición de H. Suchier, *Les Narbonnais*, 2 vols., SATF, París, 1898.

63. R. Louis, *Girart, comte de Vienne*, 3 vols., Auxerre, 1946-1947.

64. G. Paris, «Naimeri-N'Aymeric», en *Mélanges de littérature française*, París, 1910, págs. 216-226.

Prise de Cordres y *Mort Aimeri*, su nombre aparece escrito *Naimeri* (y en la segunda parte de la *Chançun de Guillelme* también se lee *Naimeri de Nerbune*), lo cual implica un evidente origen provenzal, lengua en la cual el nombre del héroe se hace preceder por la partícula honorífica *En* (*N'* ante vocal), desconocida en francés. Por otro lado, hay que advertir que el nombre *Aimeric* es frecuente en los soberanos de la casa vizcondal de Narbona (Aimeric I, muerto en 1105; Aimeric II, muerto en 1134 en la batalla de Fraga, al mismo tiempo que Alfonso el Batallador), lo cual presenta el siguiente dilema: o los señores de Narbona eran bautizados con este nombre en memoria de un ilustre ascendiente legendario, lo que demostraría que la leyenda ya existía, por lo menos, en el siglo XI, o bien uno de los vizcondes de Narbona, llamado Aimeric, sirvió, aunque sólo fuera nominalmente, de prototipo del héroe legendario. Frente a este problema, quisiera señalar, con la mayor cautela posible, el siguiente hecho: a Aimeric II le sucedió, en 1134, su hija Ermengarda, cuyo nombre corresponde al de la Hermenjart esposa de Aymerí en *Aymeri de Narbonne*; y tanto la heroína de este cantar como la histórica vizcondesa son mujeres de ánimo valeroso y viril, pues Ermengarda de Narbona acudió con sus caballeros a la conquista de Tortosa en 1148, hecho dignísimo de pasar a la leyenda y a la epopeya. Por otro lado, Ermengarda, sin sucesión, asoció al gobierno a su sobrino Aimeric de Lara en 1168 (hijo de Ermesenda, hermana de la vizcondesa, y de don Manrique de Lara, conde de Molina). Este Aimeric murió en 1176, y, veinte años después, Ermengarda dejó el vizcondado al hermano de aquél, Pedro de Lara, quien la sucedió.[65] Desde entonces, en la dinastía de Narbona alternan los nombres Aimeric y Amalric (el castellano Manrique, usual en la casa de Lara). Desde mediados del siglo XII, pues, la casa castellana de Lara se hace cargo del gobierno de Narbona, y no deja de ser sintomático que el linaje castellano lleve consigo un heroico pasado legendario: la leyenda de los infantes de Lara,[66] que ofrece con la de los

65. Véase Miret y Sans, «El testamento de la vizcondesa Ermengarda de Narbona...», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, I, 1901-1902, págs. 41-46.

66. Para la leyenda castellana, véase el libro fundamental de Ménendez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, 1896 (reproducción fotográfica en 1934), donde se postula una primera versión del cantar a finales del siglo X o principios del XI. A. Monte-

narboneses la similitud de cantar las hazañas de una generación compuesta por siete hermanos y el tema del caballero cristiano enamorado de la princesa sarracena: don Gonzalo Gustioz y la hermana de Almanzor, en la epopeya castellana; Guillermo y Orable-Guiburc, Guibert de Andrenas y Aigaite, Girart, hijo de Beuves, y Malatrie; Folque de Candie y Anfelise, Gui y Fausette, en la epopeya francesa.

Los cantares de *Girart*, *Aymeri* y los *Narbonnais* narran, sin duda alguna, hechos legendarios ya conocidos anteriormente y que dieron tema a cantares más antiguos, hoy perdidos. Entre los años 1187 y 1190, el trovador catalán Guilhem de Berguedà ya mencionaba a

> N'Aimeric de Narbona,
> a cui Charles det capdoil.*

Se trata de una clara referencia[67] a las escenas iniciales del cantar de *Aymeri de Narbonne*, que en su redacción conservada parece remontar hacia 1200. La incorporación de algunos temas del *Girart* y del *Aymeri* a la leyenda de Guillermo parece ser bastante antigua. En la *Chançun de Guillelme* (versos 1.263-1.270) se dan por parientes y antepasados de Guillermo a Roldán (*Rollant*), Girart de Vienne (*Girard de Viane*) y a Oliveros (*Oliver*); y, realmente, según el cantar de Bertrand de Bar, Girart, tío-abuelo de Guillermo, es tío de Oliveros y de Alda, prometida de Roldán. Este detalle,

---

verdi, «Il cantare degli Infanti di Salas», *Studi Medievali, N.-S.*, VII, 1934, págs. 113-150, sostiene que el cantar fue compuesto, por entero, no antes de finales del siglo XII por un conocedor de la epopeya francesa. E. von Richthofen, *Studien zur Romanischen Heldensage*, señala la influencia de la *Dietrichssaga* sobre el cantar castellano y demuestra que el contacto tuvo lugar con ocasión del viaje que, en 1256, hizo a España la princesa noruega Cristina para contraer matrimonio con un hermano de Alfonso el Sabio (véase pág. 125). Es de notar que el cortejo se detuvo en Narbona. Para el tema del caballero cristiano liberado por una princesa sarracena, véase G. Cirot, «Sur le Fernán González», *Bulletin Hispanique*, XXX, 1928, págs. 113-146.

* «Aimeric de Narbona, a quien Carlos dio soberanía».

67. En el poema *Sirventes ab razon bona*; véase M. de Riquer, «El trovador Guilhem de Berguedán y las luchas feudales de su tiempo...», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXIX, 1953, pág. 254.

ya señalado por Bédier,[68] es ampliado por Angelo Monteverdi,[69] que supone bastante antigüedad a este parentesco (atestiguado por los *Roncevaux*, según los cuales Alda reside en Viena, no en la corte de Aquisgrán, como se desprende de la *Chanson de Roland*), y a la lucha entre Oliveros y Roldán, elementos que pudieron aparecer en una antigua y perdida *Chanson de Girart* conocida por Radulfus Tortarius (muerto en 1114).

El cantar de la *Mort Aymeri*,[70] de finales del siglo XII, tiene un carácter más novelesco que heroico, y en él hay que notar algunos aspectos que evidentemente derivan de la mitología clásica, como es el ejército de amazonas y la presencia de centauros («sagitarios») en los Pirineos, sin contar que la muerte de Aymerí ofrece cierta similitud con la de Hércules. Es posible que el poema haya sufrido varias refundiciones y que muchos elementos se hayan agregado a una versión primitiva, aunque de todos modos parece carecer de fondo legendario tradicional.

El tema de Aymerí de Narbona dejó un leve rastro en el romancero castellano. Se trata de dos romances en los que figura el «conde Benalmenique» o «Almenique»;[71] en la primera denominación hay que ver, sin duda, una adición de la palabra árabe *Ben* al nombre *Aimeric* o *N'Aimeric*, al estilo más provenzal que francés, como señalaron Milá y Fontanals[72] y Gaston Paris,[73] oponiéndose a Paul Meyer. En el primero de los citados romances, el Soldán de Babilonia ataca «Narbona la gentil», captura al conde Benalmenique y lo hace maltratar al pie de los muros de la ciudad. La condesa, su esposa, ofrece cuanto tiene para rescatarlo. El desarrollarse la escena en Narbona, atacada por moros, y la gallardía y decisión de la esposa de Benalmenique, hacen que no quepa lugar a dudas sobre la evidente vinculación de este romance a la gesta francesa y que de ello se pueda conjeturar que el tema de Aymerí tuviera cierta difusión por Castilla, la sufi-

68. *Lég. ép.*, I, pág. 349. Algunas de las otras de las observaciones que hace Bédier en el capítulo *L'enseignement de la Chanson de Guillaume* carecen de valor porque se hallan en la segunda parte del cantar, más tardía.

69. A. Monteverdi, «Alda la Bella», *Studi Medievali, N.-S.*, 1, 1928, págs. 362-379.

70. Edición de J. Couraye du Parc, *Mort Aymeri de Narbonne*, SATF, París, 1884.

71. *Primavera y Flor*, VIII, págs. 461-462.

72. *De la poesía heroico-popular castellana*, págs. 358-359.

73. G. Paris, «Naimeri-N'Aymeric», en *Mélanges de littérature française*, págs. 216-226.

ciente para que a su nombre, al parecer tomado de fuentes provenzales o francesas muy arcaicas, se adhiriera el *Ben* tan corriente entre los personajes moros de romancero. Lo narrado en este primer romance (que empieza: «Del Soldán de Babilonia, de ése os quiero decir...) presenta una situación análoga a determinadas escenas del cantar *Mort Aymeri*, como observó Menéndez Pelayo.[74] El segundo romance, en cambio «(Durmiendo está el rey Almanzor a un sabor atán grande...)», no recuerda ningún momento de la gesta francesa, y es sin duda de pura invención castellana. Es digno de tener en cuenta que entre las huestes españolas que acompañan al joven Cid Campeador en su expedición contra Francia, según el cantar de *Rodrigo* (siglo XIV), figura «Almerique de Narbona, qual dizen don Quirón» (verso 815).[75] W. J. Entwistle señaló cierto parecido entre el pagano Barfumez, que figura en el *Aymeri de Narbonne*, y Bobalías el pagano, del romancero.[76]

En el cantar de los *Narbonnais* aparece un sarraceno de Tudela llamado Esplendoine, nombre que recuerda el de Esplandián, caballero del ciclo de los Amadises de los libros de caballerías castellanos.

II. CANTARES SOBRE OTROS PERSONAJES DEL CICLO DE GUILLERMO

Constituidos ya los elementos esenciales del ciclo de Guillermo, unos cuantos poetas se dedicaron a completar la genealogía, inventándole antepasados y descendientes, o a narrar las empresas de personajes mencionados marginalmente en los poemas primitivos. Esta labor se inicia ya a fines del siglo XII, deteniéndose principalmente en los hermanos de Guillermo; sigue durante el XIII, fijando su atención en los ficticios hechos acaecidos

74. *Antología*, VII, págs. 300-302. Véase Couraye du Parc, en la introducción a su edición de la *Mort Aymeri*, págs. XVIII-XXI.

75. Menéndez Pidal, *Reliquias*, pág. 280. Supongo que es una mera coincidencia el que este «Almerique» aparezca llamado *don Quirón* y que en el cantar de *Mort Aymeri* figuren centauros (los «sagitarios»).

76. W. J. Entwistle, «Concerning certain spanish ballads in the french epic cycles of Aymeri, Aïol (Montesinos) and Ogier de Dinamarche», *A Miscellany of Studies in romance languages and literatures presented to Leon E. Kastner*, Cambridge, 1932, pág. 209.

después de la batalla de l'Archamp, o Aliscans, y se redondea, entre la segunda mitad del XIII y a lo largo del XIV, novelizando sobre los más remotos antepasados del ilustre linaje.

Los hermanos de Guillermo realizan sus hazañas en tierras españolas, y se puede decir que les ocurre siempre lo mismo: sitian una gran ciudad sarracena, en la que caen prisioneros; en la prisión son atendidos por la hija del rey moro, la cual se enamora perdidamente del franco, lo liberta, le ayuda a apoderarse de la ciudad y, tras convertirse a la fe cristiana, se casa con él. Son los cantares conservados de este grupo, escritos a finales del siglo XII: *Guibert d'Andrenas*,[77] la *Prise de Cordres et de Sebille*[78] y el *Siège de Barbastre*.[79] El segundo es una evidente continuación del primero, y el tercero narra las aventuras de Beuves de Commarcis La geografía española aparece fuertemente fantaseada en estos novelescos poemas, en los cuales, si bien se identifican fácilmente Córdoba, Sevilla, Barbastro, Balaguer, Almería (*Aumarie*), Barcelona, Gandía (*Candie*), etc., ya es más difícil averiguar qué localidades se esconden bajo los nombres de Burienge, Connimbres, Moriengne, Osquepuie, etc., nombres de la pintoresca geografía española de los cantares de gesta franceses que ya se advierte constituida en parte cuando se escribió el *Roland*. El *Siège de Barbastre* fue objeto de una nueva versión entre 1269 y 1285, titulada *Buevon de Conmarchis* y redactada por Adenet li Rois,[80] renovador de otras gestas, como la de Berta la de los grandes pies y de Ogier le Danois. En conjunto, estos cantares sobre los hermanos de Guillermo son una especie de novelas sin un consistente fondo legendario, de lectura algo pesada, con incidencias y trances que se repiten hasta la saciedad y con bravuconerías de gigantazos sarracenos modelados sobre Rainoart.

La fantasía novelesca y la hechicería, mezclados con elementos procedentes de las leyendas artúricas, se acrecientan en los cantares de la *Bataille*

77. Edición de J. Melander, *Guibert d'Andrenas, chanson de geste*, París, 1922.

78. Edición de O. Densusianu, *La Prise de Cordres et de Sebille*, SATF, París, 1896.

79. Edición de J. L. Perrier, *Le Siège de Barbastre*, CFMA, París, 1926. Para las fechas de estos tres cantares, véase Holmes, *A History...*, pág. 111.

80. Edición de A. Henry, *Les Oeuvres d'Adenet le Roi: II, Buevon de Conmarchis*, Rijksuniversiteit te Gant, 1953.

Loquifer,[81] del *Moniage Rainoart*,[82] de los que es autor Graindor de Brie, que escribía en Sicilia hacia 1170, y su continuación *Renier*; todos estos cantares están dedicados a la pintoresca y desmesurada figura del gigante Rainoart, héroe de las segundas partes de la *Chançun de Guillelme* y del *Aliscans*, y relatan la batalla que sostuvo con *Loquifer* (Lucifer), su rapto en la isla de Avalón, donde tiene amores con el hada Morgana, y su retiro a la vida ermitaña, además de las hazañas de sus hijos y nietos. En estos cantares, como señala Bédier,[83] el gigante Rainoart anuncia Ariosto, aunque a mucha distancia del arte insuperable del gran poeta italiano. Quien ha hojeado las gestas que tratan de Rainoart, como son las segundas partes de la *Chançun de Guillelme* y del *Aliscans* y los tres cantares ahora mismo mencionados, y se ha dado cuenta de la grotesca y descomunal fisonomía de este gigantazo, hermano de Guiburc, que va por el mundo repartiendo cachiporrazos, se sorprende al encontrarlo nada menos que en el canto XVIII del *Paradiso* de Dante,

Poscia trasse Guiglielmo e Rinoardo*
(verso 46)

al lado de la heroica y santa figura de su cuñado Guillermo.

La actitud novelesca es también la que adoptan los poetas de los siglos XIII y XIV que se dedican a inventar las aventuras y las hazañas de los antepasados de Guillermo: la cabeza del linaje es Garín de Monglane por la sencilla razón de que parece que a ningún desocupado versificador se le ocurrió contarnos la vida y milagros del padre o del abuelo de éste. En el novelesco y legendario árbol genealógico de los personajes del ciclo, Garín es el abuelo de Aymerí de Narbona y, por lo tanto, bisabuelo de Guillermo. Un cantar narra las *Enfances Garin*, en el cual, a imitación manifiesta de las legendarias mocedades de Carlomagno y las desventuras de su madre, Berta, se inventan las desavenencias entre Savary de Aquitania y su esposa

81. Edición de J. Runeberg, *La Bataille de Loquifer*, Acta. Soc. Scient. Fennicae, Helsingfors, 1913.

82. Sobre el *Moniage* y el *Renier*, véase M. Lipke, *Ueber das Moniage Rainoart*, Halle, 1904, y J. Runeberg, *Études sur la Geste Rainoart*, Helsingfors, 1905.

83. *Lég. ép.*, I, pág. 97.

* «Después seguí a Guillermo y a Rainoart».

Flora a causa de las intrigas de la malvada Yderne. Flora, expulsada del lado de su marido, emprende un desdichado errar durante el cual da a luz a Garín, cuyas primeras hazañas tienen lugar contra los sarracenos de la Italia meridional, hasta que, pacificada la familia, vuelve a la casa paterna. Este cantar es una introducción, escrita posteriormente, al de *Garin de Monglane*, en la que el héroe va a la corte de Carlomagno, donde la emperatriz, Galiana, se enamora desaforadamente de él, hasta tal punto, que en una partida de ajedrez entre el emperador y Garín se decide solucionar la complicada situación. Garín la gana y obtiene de Carlos el feudo de Monglane, en país sarraceno, donde acaba residiendo con su esposa Mabille. Son dos novelas de aventuras, de magia y de amores adúlteros, en detrimento del espíritu guerrero, sometidas a un evidente influjo de los *romans* caballerescos bretones. Hay en ellas notas tan absurdas como ciertos albigenses que adoran a Mahoma.[84]

Aquí nos conviene prestar cierta atención al *Hernaut de Beaulande*, cantar del que sólo queda una estrofa, que no parece anterior al siglo XIV, y una redacción completa en prosa del XV.[85] Hernaut es hijo de Garín y padre de Aymerí de Narbona; hermano, por lo tanto, de Girart de Vienne. Hernaut va a Aquitania, cuna de su familia, y encuentra que el bastardo Hunaut se ha apoderado de la ciudad; éste, con la finalidad de quitarse de encima a quien tan justamente le puede disputar su poder, lo envía al rey pagano Florent de Beaulande, alabándole la belleza de su hija Fregonde. Ésta se enamora del cristiano en cuanto le ve, pero su padre, Florent, cumpliendo el encargo del bastardo, encarcela a Hernaut. El bastardo Hunaut, arrepentido de su traición, se confiesa ante el gigante Robastre, que llevaba una vida contemplativa en una ermita, el cual, fiel al linaje de Garín, mata al traidor de un puñetazo y se encamina a Beaulande para libertar a Her-

84. Sobre las *Enfances* y el *Garin de Monglane,* véanse los tres trabajos de V. Jeran, M. Müller y H. Menn, *Les Enfances Garin de Monglane* y *Die Chanson Garin de Monglane*, Greifswald, 1913, y el artículo de G. Paris, «Le roman de la geste de Monglane», *Romania*, XII, 1883, págs. 1-13.

85. La prosificación se halla en el ms. 3.351 de la Biblioteca del Arsenal de París. Sigo el análisis de L. Gautier, *Les épopées françaises*, IV, 1882, págs. 203-217. Sobre el problema de las prosificaciones de los cantares franceses, véase el inventario de G. Doutrepont, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV au XVI siècle*, Bruselas, 1939.

naut. Lo logra, con ayuda de Fregonde, y los cristianos se apoderan de la ciudad y matan al rey Florent. Finalmente, Hernaut se casa con la princesa sarracena y quedan en posesión pacífica de Aquitania y de Beaulande. De ellos nacerá Aymerí de Narbona.

En 1896 Menéndez Pidal indicó que el asunto del *Hernaut de Beaulande*, que carece de fundamento tradicional, parece tomado del episodio del cantar de Fernán González castellano (mediados del siglo XIII) que narra la prisión del conde en Navarra. «La correspondencia de los personajes no puede ser más exacta —escribe Menéndez Pidal—. Hernaut sufre la misma prisión que el conde; Fregonde le liberta de ella, como doña Sancha; Florent es el rey de Navarra; Hunaut hace igual papel que la reina de León, y Robastre, uno parecido al que desempeña el conde normando».[86]

12. ORÍGENES Y FORMACIÓN DEL CICLO DE GUILLERMO

Hemos de tratar ahora del complicado y discutido problema de los orígenes del ciclo de Guillermo. Por un lado, tenemos unos datos históricos sobre la considerable figura de San Guillermo de Tolosa, sobre el menos brillante Girart, conde de Viena, y hasta sobre el nebuloso Venantius, hermano de San Honorato. Por el otro, veinticuatro cantares de gesta en los que estos personajes, rodeados de una inmensa comparsería y situados en un frondosísimo y complicado árbol genealógico, realizan una serie de hazañas. ¿Qué ocurrió para que tales personajes históricos, uno del siglo V y los otros del IX, los encontremos en textos de los siglos XI, XII y XIII como héroes de una especie de pintorescas novelas en verso?

Gaston Paris suponía el siguiente proceso: el héroe central, Guillermo, fue muy pronto identificado con el histórico San Guillermo de Tolosa, que tomó parte activa en la conquista de Cataluña. Las antiquísimas canciones que celebraban a este héroe se mezclaron con las que cantaban a otros héroes de la lucha contra los sarracenos, cuyos sobrenombres, conservados en poemas posteriores, pregonan los países que habían conquistado Beuves de

86. R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, pág. 19, nota 2.

Barbastro, Hernaut de *Gerona*, Garín de *Anseüne* (Ensérune, cerca de Béziers), y otros dos personajes que fueron considerados como hermanos a causa de la similitud de sus hazañas. Todos ellos aparecen en el fragmento de La Haya, en el siglo x, texto visiblemente inspirado en cantos épicos en lengua romance. Guillermo, a pesar de ser un personaje del norte de Francia, realizó sus hazañas en el sur, debido a lo cual fueron cantadas primeramente en la región donde habían sucedido y en «dialecto meridional» que con la reconquista habría penetrando en Cataluña (sic). Guillermo se juntó a los otros seis guerreros como séptimo hermano, y se les dio por padre un personaje que originariamente nada tenía que ver con ellos, Aymerí, que en cantos anteriores aparecía como defensor de Narbona contra los árabes. En el *Pèlerinage de Charlemagne* (véase, más adelante, págs. 224 y sigs.), poema, siempre siguiendo a G. Paris, del siglo xi, la familia ya está constituida lo que demuestra que los juglares habían transportado del sur al norte la gesta de Narbona. Se fueron atribuyendo al héroe legendario las características de una serie de personajes históricos llamados Guillermo. La contaminación más importante se verificó cuando la leyenda llegó al norte de Francia, donde se había convertido en héroe épico a Guillermo, conde de Montreuil, quien en el siglo x sostuvo guerras contra los normandos y fue el campeón de los últimos carolingios en sus luchas contra sus vasallos de Alemania. Pero Guillermo de Montreuil habitaba en el norte de Francia, y, a fin de identificarlo con el Guillermo meridional, se imaginó el *Charroi de Nimes* en el que el héroe es investido por Luis de un feudo meridional, y así los dos lejanos prototipos históricos se funden en un solo Guillermo legendario. En este cantar persiste la incoherencia de considerar a Guillermo como natural de Francia, pues llora de dolor cuando cruza la frontera del país francés, y, en cambio, es presentado como hijo de Aymerí de Narbona y, por lo tanto, provenzal.

Ello demuestra que se han fundido dos personajes y dos leyendas. Un poema antiguo, sin duda celebraba las hazañas de Vivién en Aliscamps, en Arles; este personaje fue convertido en sobrino de Guillermo e inspiró una serie de cantares. Simultáneamente va creciendo la leyenda independiente de Aymerí, defensor de Narbona contra los sarracenos, y con ella se forma el tema de la generación anterior a la de Guillermo, y gracias a Bertrand de Bar-sur-Aube, el ciclo se enlaza con el de Carlomagno. Girart de Vienne,

héroe de otros cantares, es convertido en padre de Aymerí; y finalmente, se hace necesario dar un padre a aquél, y se crea la figura de Garín de Monglane.

En un principio, pues, Gaston Paris supone la existencia de cantos inmediatos a las hazañas de los héroes históricos, manifestaciones populares ya muy divulgadas en la fecha que él otorga al fragmento de La Haya, que sitúa en el siglo x (datación no desencaminada, como modernamente se ha demostrado).[87] Supone, además, una serie de contaminaciones de leyendas distintas que se unifican en la figura de Guillermo, compuesta esencialmente de tradiciones que remontan a dos héroes: un héroe que realizó sus hazañas en el sur (San Guillermo de Aquitania) y otro que luchó en el norte (Guillermo de Montreuil). Postula, además, la existencia de una primitiva epopeya en lengua provenzal, de la que no quedan rastros antiguos, que hubiera sido absorbida por la francesa, tesis durante mucho tiempo desechada, pero que en estos últimos años vuelve a cobrar vigor.

Gaston Paris realizó una magnífica labor de análisis y de síntesis, y vio en el ciclo de Guillermo el ejemplo más completo y aleccionador de lo que a su parecer suponía el origen y la evolución de la epopeya. Al enjuiciar su teoría, no hay que olvidar que la investigación sobre las gestas en los tiempos de Gaston Paris distaba mucho de hallarse en el estado en que se encuentra ahora y, sobre todo, que la *Chançun de Guillelme* fue totalmente desconocida para el gran romanista, que murió precisamente el mismo año en que fue descubierto tan importante texto (1903).[88]

El primer volumen de *Les légendes épiques* de Joseph Bédier, publicado en 1908, está dedicado exclusivamente al estudio del ciclo de Guillermo. Señalemos los puntos esenciales de este maravilloso estudio, escrito con el arte y la elegancia tan característicos de Bédier, y sustentado en su peculiar ingenio, no exento de ironía y de un hábil disimulo de los sofismas. Frente a la *Vita Wilhelmi*, observa que sus autores, los monjes de Gellone, debían de tener algún interés real para avalar con su autoridad y, en cierto

87. Véase, sobre este tema, I. Siciliano, *Les origines...*, pág. 193, nota 1. El erudito italiano, que no es tan imparcial como dice, intenta situar con otros medios el fragmento de La Haya en el siglo x [nota de I. Cluzel].

88. Véase G. Paris, *La littérature française au Moyen Âge*, págs. 62-72.

modo, autentificar los relatos de los cantares de gesta que resumen en el capítulo V, al tratar de los hechos llevados a término por San Guillermo antes de retirarse del mundo. Y a renglón seguido hace observar que el monasterio de Gellone constituía una etapa de la peregrinación a Santiago, como atestigua la *Guía de los peregrinos* (de mediados del siglo XII) en la cual, al tratar de aquella casa de religión, se menciona a San Guillermo y se dice que fue un valeroso guerrero de Carlomagno y que conquistó Nimes y Orange. «Estas líneas —escribe Bédier— atestiguan que en la primera mitad del siglo XII se invitaba a los peregrinos a detenerse en Gellone y que para incitarlos a ello, se les contaba la historia de la *Prise d'Orange* y del *Charroi de Nimes* [...] Desde el principio del siglo XII, a lo más tarde, monjes y juglares colaboraban a la explotación de los peregrinos que, siguiendo la Vía Tolosana [que llevaba del norte de Francia a Santiago], pasaban por Gellone» (pág. 146). En estas palabras se sintetiza la teoría de Bédier, no tan sólo para explicar los orígenes del ciclo de Guillermo, sino los de toda la epopeya francesa. Pero para demostrar la veracidad de esta aserción, Bédier necesita no tan sólo desmontar cuanto se había dicho antes sobre este problema, sino también hallar argumentos en que basar aquella afirmación, y a ello dedica más de trescientas páginas. En primer lugar, niega que el recuerdo de San Guillermo hubiese perdurado tradicionalmente desde los tiempos en que vivió hasta aquellos en que se fechan los actuales cantares. El poema de Ermoldo el Negro y el fragmento de La Haya no tienen ningún valor, afirmación que se basa en argumentos que no logran convencer al lector mejor predispuesto. Sólo queda un hecho, que hay que explicar: «En la historia y en la leyenda, Guillermo, señor poderoso del mediodía de Francia y marido de una mujer llamada Guiburc, luchó con honor contra los sarracenos de España allende los Pirineos (y tal vez delante de Barcelona); tras una vida larga en el siglo, se hizo monje en Aniane y luego en Gellone; la Iglesia lo venera bajo el nombre de San Guillermo» (pág. 193). A continuación Bédier se dedica a negar que en la figura legendaria hayan intervenido rasgos de otros personajes llamados Guillermo, y pone de manifiesto que Guillermo de Montreuil jamás existió, tomando como base un anterior estudio de Ferdinand Lot. Tras un detallado análisis del *Coronemenz Looïs*, demuestra la unidad del cantar y llega a la conclusión de que su residuo histórico es nulo: «El poeta sólo sabía que Carlo-

magno, en Aquisgrán, en una solemne ceremonia, había asociado al imperio a su hijo Luis [...] éste es el único detalle histórico del cantar» (pág. 284). Considera la *Chançun de Guillelme* el más antiguo de los cantares conocidos del ciclo, y la hace contemporáneo de la *Chanson de Roland* (que, según Bédier, es del año 1100). En la *Chançun de Guillelme* (que acepta en su totalidad de los 3.554 versos del manuscrito de Londres) ve ya constituidas las ideas fundamentales del ciclo (pág. 353).

Antes de emprender un nuevo camino para explicar el origen y la formación del ciclo, Bédier afirma, recapitulando, que, aparte de los personajes de Carlomagno y su hijo Luis, en todo el ciclo sólo hay dos personajes históricos: Guillermo y Giburc. Y en el conjunto inmenso de los veinticuatro cantares, el único elemento histórico son algunos detalles de la vida de San Guillermo que los monjes de Aniane y de Gellone hicieron conocer a los juglares de gesta (pág. 362). El estudio de la Vía Tolosana o Aegidiana, que conducía a los peregrinos franceses a Santiago, le da los siguientes resultados: en París, la calle de la Tombe-Issoire mantiene el recuerdo del pagano Ysoré, vencido por Guillermo en el *Moniage*, tradición topográfica ya atestiguada en el siglo XII. En el santuario de Brioude se guardaban, como reliquias, el escudo de Guillermo y el *tinel* o cachiporra del gigante Rainoart. En el camino de los peregrinos se escalonan Nimes, legendariamente conquistada por Guillermo; Arles, con su cementerio de Aliscamps, donde se localizó la batalla y se mantuvo la leyenda de Vivién; Saint Guilhem-du-Désert, con la auténtica tumba del héroe y santo; Ensérune, o sea Anseüne, ciudad que se supone legendariamente conquistada por Garín, uno de los hijos de Aymerí; Narbona, ciudad de este último; Termes, Lézignan y Martres-Tolosanes, localidades con memorias de la leyenda. Hechas estas observaciones, escribe Bédier: «Me he limitado a señalar sobre el mapa las indicaciones geográficas proporcionadas por nuestros cantares y ya advertidas por mis predecesores, y habiendo marcado estos puntos, me he limitado a unirlos con una línea seguida; esta línea seguida ha reproducido el sistema de vías de comunicación que la *Guía de los peregrinos de Santiago* llama Vía Tolosana» (pág. 431). Los monjes de todas estas casas de religión, interesados en retener a los peregrinos que pasaban por el camino, y los juglares, que en las proximidades de estas iglesias sabían que encontrarían un público numeroso y constantemente renovado que les da-

ría de qué vivir, han desarrollado aquellas leyendas embrionarias, y así han surgido los cantares del ciclo de Guillermo.

Se trata, pues, de la misma explicación que vimos que Bédier daba a los orígenes de la *Chanson de Roland*, en esta ocasión basada en argumentos más copiosos, porque opera sobre un extenso grupo de cantares y una materia legendaria más amplia.

En conclusión, para Bédier los cantares de gesta son creaciones modernas que sólo mantienen un debilísimo recuerdo histórico y que no están ligadas a los hechos iniciales de los temas por ningún género de tradición popular y literaria, sino únicamente por una serie de reliquias y memorias conservadas en monasterios. Estas memorias se organizaron, se unieron y formaron una trama novelesca en manos de los juglares, incitados y adoctrinados por los monjes de aquellos monasterios. Los cantares de gesta no presuponen, para el ciclo de Guillermo, una epopeya perdida en lengua provenzal y fueron escritos a finales del siglo XI, a lo más pronto.

Cuando en 1924 Gabotto demostró que en el *Coronemenz Looïs* se transparentaba una realidad histórica y que su historicidad no era casi nula, como pretendía Bédier, la teoría de éste sufrió un rudo golpe. El *Coronemenz* se vinculaba a hechos reales acaecidos en el siglo IX. Algo, forzosamente, tenía que unir la historia con el trabajo que tres siglos después realizó el poeta.

En 1927 F. Lot[89] publicaba un memorable estudio sobre el ciclo de Guillermo que constituye una severa y demoledora crítica de la teoría de Bédier. La argumentación de Lot se basa en los siguientes puntos: hay un cantar en el ciclo al que no encaja en modo alguno la interpretación de Bédier, y éste es la *Chançun de Guillelme*, el más antiguo de todos ellos, en el cual no se encuentra una sola alusión, por mínima que sea, a un santuario o a una peregrinación cualquiera. Reafirma la opinión que la *Chançun de Guillelme* nos ha llegado en dos partes: una antigua, que acaba en el verso 1.980, y una continuación más moderna. Bédier, sin tener en cuenta este aspecto del problema, extrae de la *Chançun de Guillelme* conclusiones inadmisibles. La *Chançun* auténtica no conoce ningún otro cantar del ciclo

89. F. Lot, «Études sur les légendes épiques françaises, IV, Le cicle de Guillaume d'Orange», *Romania*, LIII, 1927, págs. 440-473.

ni debe absolutamente nada a los monjes de Aniane o de Gellone ni a otras producciones hipotéticas.

Al contrario, los demás cantares del ciclo han salido de la *Chançun* con la finalidad de interpretarla, continuarla y rellenarla. Su autor no debió de utilizar cronicones ni la abundante historiografía carolingia, pues de haber recurrido a estas fuentes seguras habría aprovechado muchos datos útiles y no habría cometido los monstruosos errores históricos en los que cae a cada paso. Lot pone de relieve el alto valor del fragmento de La Haya, cuyos personajes y asunto seudohistóricos revelan una tradición literaria de larga duración. En modo alguno hay que suponer que la *Chançun de Guillelme* se compusiera al día siguiente de los hechos que narra: «Guillermo, como Roldán, como todos los héroes épicos, sólo entró en la literatura cuando un elemento novelesco y dramático se mezcló con el recuerdo, versificado o no, de su existencia real... Que tal recuerdo se haya transmitido bajo la forma de un planto o bajo la de relatos que se repetían en las grandes familias de la era carolingia, ello es un detalle secundario Lo único que importa es que un juglar de talento recoja al vuelo este recuerdo en el momento en que está en peligro de extinguirse y que lo adorne con su imaginación» (pág. 471).

Como puede verse, Ferdinand Lot no presenta, frente a la de Bédier, una teoría orgánica que pretenda explicarlo todo. Se limita a desmontar los argumentos esenciales del volumen primero de *Les Légendes épiques* y afirmar la persistencia del recuerdo tradicional de los héroes y de las hazañas de tiempos pretéritos, recuerdo que un día, por obra de un poeta, se convertiría en un cantar de gesta.

El mismo año 1927 en que aparecía el breve y fundamental estudio de Ferdinand Lot, Dimitri Scheludko[90] publicaba un artículo en el que consideraba como núcleo fundamental de la *Chançun de Guillelme* la famosa expedición de Abderramán el Gafekí a las Galias, en la que se apoderó de Burdeos y fue vencido por Carlos Martel, en 732, cerca de Poitiers. Efectivamente, el nombre Deramed del caudillo sarraceno de la *Chançun de Guillelme* corresponde a Abderramán. Según Scheludko, los hechos de 732 crearon una tradición épica que confluye en los dos poemas independientes

90. D. Scheludko, «Ueber das Wilhelmslied», *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, L, 1927, págs. 1-38.

conservados conjuntamente en el manuscrito de Londres: la *Chançun de Guillelme*, que acaba en el verso 1.980, que se habría compuesto entre los años 1110 y 1120, y la *Chançun de Rainoart*, compuesta hacia 1130 (con posterioridad al *Charroi de Nimes* y la *Prise d'Orange*). Al recuerdo de los hechos de 732 se hubieran agregado otros personajes históricos, como Guillermo de Tolosa y Luis el Piadoso, y los dos poetas autores del *Guillelme* y del *Rainoart* habrían reelaborado cantos épicos populares de gran antigüedad. Esta tesis, aunque diste mucho de ser totalmente admisible, pone de manifiesto cómo, tras la teoría de Bédier, vuelven a tenerse en cuenta los principios fundamentales de la crítica del siglo XIX.

Ph.-Aug. Becker dedicó al ciclo de Guillermo tres trabajos fundamentales, escalonados entre los años 1896 a 1939 y 1944, que suponen medio siglo de estudio y reflexión por parte de uno de los más sagaces y revolucionarios historiadores de la literatura románica medieval.[91] El primero de ellos, muchos de cuyos puntos de vista hubo de rectificar el autor al descubrirse en 1903 el *Guillelme*, causó una verdadera sensación. La breve recensión que le dedicó Gaston Paris, contra cuyos principios Becker se proclamaba declaradamente, es muy significativa. «Becker, con un rigor y una fuerza de razonamiento poco comunes —decía Gaston Paris—, ha destruido para siempre cierta cantidad de esas "leyendas eruditas" que se forman en la imaginación de los críticos y se transmiten enseguida con tanta facilidad. Pero, en cierto modo, se ha emborrachado con su método y lo ha llevado demasiado lejos. No dar ninguna importancia al famoso pasaje de la *Vita Sancti Wilhelmi* sobre los cantos que celebraban al héroe es un procedimiento demasiado cómodo, y llegar hasta suponer que fue precisamente el autor de esta *Vita* quien inventó las relaciones de Guillermo con Orange significa no tener en cuenta opiniones fundadas en más de un punto».[92] Becker no admite la transmisión legendaria de los temas, y a ella opone la invención consciente de los poetas, lo que le lleva a negar la exis-

91. *Die altfranzosische Wilhelmsage und ihre Beziehung zu Wilhelm dem Heiligen. Studien über das Epos vom Moniage Guillaume*, Halle, 1896. *Das Werden der Wilhelm— und der Aimerigeste*, Leipzig, 1939, «Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der sachs. Akad. der Wissenschaften», tomo XLIV, I. *Der Liederkreis um Vivien*, Viena, 1944, «Akad. der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse», Sitzungsberichte 223, parte 1.

92. *Romania*, XV, 1896, pág. 348.

tencia de residuo histórico considerable en los cantares. Como puede verse, las consecuencias fundamentales a las que Bédier irá a parar por otros caminos se hallan ya anunciadas y argumentadas en este trabajo publicado por Becker en 1896.

En el estudio de 1944 Becker se limita a considerar el grupo de cantares sobre Vivién, y en él, como en el que publicó en 1939 sobre el grupo de Aymerí, no indaga sobre el problema de los orígenes, sino sobre la evolución y relación entre los diversos poemas del ciclo. Lo más fundamental en los últimos trabajos de Becker puede resumirse en esta frase: «Al principio fue la *Chançun de Guillelme*. Antes de su aparición no se encuentra ningún rastro de Vivién, ni de Deramed, ni del Archamp, ni menos aún de Thibaut de Bourges y de Esturmí. Todo esto apareció con el cantar y por el cantar. Antes sólo existía la figura legendaria del conde Guillermo y la leyenda de sus luchas con el pagano Thibaut por la posesión de Orange» (pág. 144).

Frente a tan distintas teorías y a opiniones tan contrapuestas sería inadecuado a la finalidad de este libro querer presentar una explicación de los orígenes y formación del ciclo de Guillermo. No obstante, me limitaré a ofrecer una serie de datos que podrían mantener cierta validez como resumen de cuanto llevamos expuesto sobre estos veinticuatro cantares, que constituyen, aproximadamente, la cuarta parte de los monumentos literarios de la epopeya francesa que han llegado hasta nosotros.

Que Guillermo de Tolosa fue un personaje real, que luchó valientemente contra los sarracenos en difíciles circunstancias, primero vencido en el río Oliveio (793) y luego como triunfador en la conquista de Barcelona (803), y que acabó sus días en el monasterio de Gellone (812), donde se le veneró como santo, veneración que la Iglesia confirmó, son hechos rigurosamente ciertos y no hay ningún argumento firme para negar que hayan trascendido a los cantares de gesta conservados.

Lo que más tarde se llamó Cataluña, y concretamente Barcelona, tiene un papel decisivo en las reales «caballerías» de Guillermo. No en vano quince años después de su muerte, cuando por primera vez un escritor trata su figura literaria (Ermoldo el Negro), lo presenta como uno de los conquistadores de Barcelona y, sin duda sin apartarse de la realidad del hecho histórico, entonces tan reciente, dramatiza sus gestas y su figura en pasajes de descripción belicosa y parlamentos puestos en su boca, que debería inventar

de cabo a rabo. En el año 827 Guillermo es ya un personaje cantado en cultos dísticos latinos entre eruditas reminiscencias de Ovidio y Virgilio.

Se ha iniciado la tradición literaria culta sobre Guillermo en Cataluña, cuya línea se nos pierde por falta de documentos, no porque éstos no existieran, hasta que dos siglos más tarde nos hallamos por un lado frente a la *Nota Emilianense*, que hace intervenir a Guillermo *al Corb Nas* nada menos que en la acción de Roncesvalles, y, por otro, frente al fragmento de La Haya, prosificación de otro poema latino culto, también cargado de reminiscencias de la epopeya clásica, en el cual aparece la familia legendaria de Guillermo luchando contra los sarracenos en Cataluña y conquistando la ciudad de Gerona. Adviértase que hay cierta relación entre el «mar de sangre cuajada» que llega hasta las rodillas de los guerreros cristianos que asaltan la ciudad (apartado XII del fragmento) y la vieja leyenda catalana según la cual llovió sangre sobre Gerona cuando la conquistaron las tropas de Carlomagno.

Medio siglo más tarde se ofrece a nuestra consideración el que comúnmente se tiene por el más antiguo de los cantares del ciclo: la *Chançun de Guillelme*, cuya acción se desarrolla en Barcelona y sus alrededores, en los cuales se encuentra l'Archamp. El autor del *Guillelme* desconoció con toda seguridad el poema de Ermoldo el Negro, pero, en cambio, conocía algunos de los elementos legendarios que se transparentan en el fragmento de La Haya (el rey Borel de Gerona; el linaje legendario de Guillermo).

No parece desencaminado suponer un conjunto de transmisiones legendarias sobre las auténticas luchas sostenidas por Guillermo en el nordeste de España, o sea, en la empresa de la reconquista, tema histórico fundamental en la leyenda de Roncesvalles y Roldán.

El ciclo de Guillermo trata frecuentemente de conquistas y proezas realizadas por el héroe, sus hermanos y sus sobrinos, en Cataluña (Barcelona, Gerona, Porpallart, es decir Pallars, Balaguer) y en la región limítrofe de Aragón (Barbastro). Hay un dato histórico: los descendientes del Guillermo de Tolosa histórico, como sus hijos (Gaucelm, conde de Rosellón y Ampurias, Bernard de Septimania, *Naso*, conde de Barcelona, Gerona, Narbona, etc.) y sus sobrinos (Guillermo, pretendiente al condado de Barcelona, y Bernard Plantevelue, conde de Tolosa), intervinieron durante una gran parte del siglo IX en los asuntos de la Marca Hispanica donde contaban con un grupo de partidarios; esto puede haber perpetuado la tra-

dición del liberador de Barcelona en los medios «guillermistas» de los primitivos condados catalanes.

La leyenda de Vivién, cuyo foco esencial parece ser Arles, desplazaría, en fecha posterior a la composición del *Guillelme*, la batalla de l'Archamp, localidad próxima a Barcelona (como dice el cantar; que se trate de Argentona es sólo una hipótesis plausible), al famoso cementerio de Arles. Ello hace gravitar la batalla en otra zona geográfica muy distante y la ciudad de Barcelona deja de ser posible como residencia de Guillermo y Guiburc y como centro estratégico en el que se apoyan las fuerzas cristianas que están luchando contra los sarracenos. En cambio, relativamente próximo a Aliscamps está Orange, ciudad en la cual también se había formado cierta tradición sobre Guillermo (atestiguada en su *Vita*, aunque ésta sea posterior a cantares ya formados), y, lógicamente, Orange pasa a sustituir a Barcelona (sustitución ya llevada a cabo en la segunda parte posterior del *Guillelme*, o sea en la llamada *Chançun de Rainoart*).

En la batalla de l'Archamp, o de Aliscans, podemos señalar tres núcleos, dos históricos y uno legendario: el primero es la batalla del río Oliveio, parecida a la que se narra en las gestas por haber luchado en ella un puñado de cristianos contra numerosas fuerzas sarracenas invasoras y haber acabado de un modo indeciso. En esta acción de 793, Guillermo salió al paso de los invasores en una zona situada entre Carcasona y Narbona, pero su punto de apoyo, su capital o residencia, donde seguramente quedó su esposa, era la ciudad de Tolosa. La batalla de Oliveio ofrece detalles estratégicos que reaparecerán en las gestas. El segundo núcleo histórico es la conquista de Barcelona, ciudad cuyo nombre figura en el más antiguo cantar del ciclo, en el cual la batalla también se libra a cierta distancia de la residencia de Guillermo y su esposa. El tercer núcleo, éste legendario, ofrece también dos puntos de la acción: la batalla en Aliscamps (Arles) y la residencia de Guillermo y su esposa en Orange.

En 1939, estudiando en un breve artículo los elementos históricos de los cantares de gesta, Mrs. Grace Frank escribía unas líneas en las que, resumiendo las hipótesis de Suchier y de Scheludko, explicaba el fondo histórico de la *Chançun de Guillelme*: «Un poeta, habiendo oído o leído algo de la famosa batalla de Poitiers (732) y del famoso caudillo sarraceno (Abderramán = Deramed) que asedió a Burdeos, entretejió en la historia el persona-

je del conde Vivién de Tours, quien, luchando contra los bretones bajo Carlos el Calvo en 851, fue muerto y su cuerpo permaneció insepulto. A estos acontecimientos tan diversos unió un héroe popular, Guillermo, que probablemente vivió en el siglo IX y que con toda seguridad nada tuvo que ver con ninguno de los anteriores héroes y batallas».[93] Ello supone, claro está, la intromisión de un personaje llamado Guillermo, distinto del santo de Gellone, lo cual no nos parece necesario.

Ya de antiguo —lo atestigua el *Guillelme*— se ha establecido parentesco entre Guillermo y Girart de Vienne, fiel reflejo legendario del histórico Girart, conde de Viena del Delfinado en el siglo IX, convertido por la tradición en un símbolo del particularismo meridional contra el absolutismo franco. A este Girart, una vez incorporado a la leyenda de Guillermo, se le da un hijo, al que se le denomina, al modo occitano, *N'Aimeric*, nombre frecuente desde el siglo XI en la dinastía vizcondal de Narbona, regida una centuria después por la casa castellana de Lara, de ricas memorias legendarias.

Todas estas tradiciones y leyendas, recogidas y engarzadas en los cantares conservados, ¿en qué forma nacieron y cómo se desarrollaron? No creo que esta pregunta tenga que tener, exclusivamente, una respuesta. El estudio de la *Chanson de Roland* nos iluminó, en páginas anteriores, sobre determinados puntos. Ahora, cuando nos hallamos frente a un ciclo de veinticuatro cantares más o menos estrechamente vinculados, podemos adelantar un poco más nuestras conclusiones. Hubo, evidentemente, transmisión de los hechos históricos en el latín culto de los poetas eruditos y la habría, sin duda alguna, en el latín más sencillo de los textos hagiográficos de los monasterios. Nada hay que se oponga a la lógica suposición de que las casas señoriales mantuvieran el recuerdo oral, o incluso escrito, de las hazañas de aquellos guerreros que juzgaban sus antepasados, fuera ello verdad o mentira; no en vano la palabra *geste*, en antiguo francés, muchas veces significa pura y simplemente «linaje». Nada parece impedir que, tras las guerras y los hechos gloriosos, surgieran cantos que celebraran héroes y acciones notables, pues ello ha ocurrido siempre y sigue ocurriendo en nuestros días.

93. G. Frank, «Historical elements in the Chansons de geste», *Speculum*, XIV, 1939, pág. 213.

III

CANTARES SOBRE CARLOMAGNO

Uno de los tres grandes grupos en que se suele dividir la epopeya francesa, partiendo de las ideas expuestas por Bertrand de Bar en el prólogo del *Girart de Vienne*, es la «gesta del rey» o ciclo de Carlomagno. Frecuentemente se estudian dentro de este ciclo los poemas que hacen referencia a los antecesores o descendientes del magno emperador o que se complacen en presentarnos las luchas que tuvo que sostener contra vasallos rebeldes a su mandato. Por razones prácticas nos es útil prescindir ahora de este último tipo de cantares, y nos limitaremos a tratar de aquellos que se refieren directamente a la legendaria y novelesca historia de Carlomagno, tanto en su aspecto guerrero de defensor de la cristiandad contra los «paganos» invasores de España, de Italia o, más pintorescamente, del país renano y bretón, como lo que atañe a las mocedades y a los conflictos familiares del emperador. Estos cantares, agrupados de este modo, no ofrecen la unidad y relativa trabazón que advertimos en el ciclo de Guillermo ya que la figura de Carlomagno, de indeleble recuerdo y constante memoria, es capaz de suscitar gran cantidad de temas legendarios independientes los unos de los otros.

Procuraremos seguir un orden que pueda corresponder al cronológico en que los hechos legendarios se creía sucedieron, aunque ello nos obligue a prescindir del orden en que los cantares fueron compuestos, cosa difícil no tan sólo por lo discutible y vaga que es la fecha de algunos de ellos, sino también porque varios son los que han llegado a nosotros en refundiciones de anteriores poemas, desaparecidos en su totalidad o en parte.

En un punto determinado de este capítulo deberíamos colocar la *Chanson de Roland* y los cantares relativos a Roncesvalles; pero razones prácticas y poderosas han obligado a que se hiciera anteriormente y con mayor amplitud.

1. CANTARES SOBRE LAS MOCEDADES DE CARLOMAGNO

El nacimiento y las mocedades de Carlomagno forman el núcleo legendario que nos relatan tres cantares de gesta. La leyenda puede resumirse del modo siguiente:

Pipino el Breve pide la mano de Berta, hija de los reyes de Hungría, Floris y Blancaflor. Llegada la novia a París, su nodriza Margiste, con un engaño, consigue sustituirla en la noche de bodas por su propia hija, Aliste, de gran parecido físico con Berta. Margiste logra también que la auténtica Berta sea sorprendida en la cámara real con un cuchillo en las manos y que el rey, creyéndola hija de la nodriza, la condene a morir, pena que se le conmuta por el abandono en un bosque, donde es acogida en la humilde morada de un tal Simón. Tiempo después llega a París la reina húngara Blancaflor, deseosa de ver a su hija, y de este modo se descubre que Berta ha sido suplantada. La malvada Margiste es condenada a la hoguera y su hija Aliste, en atención a que ha dado al rey Pipino dos hijos, Rainfroi y Heldrí, es encerrada en un monasterio de Montmartre. En una cacería por el bosque del Mans el rey encuentra casualmente a Berta, la cual ocupa el lugar que le corresponde, y años después da a luz a Carlomagno [cantar de *Berte aus grans piés*].

Rainfroi y Heldrí han envenenado a Pipino y a Berta, y la custodia del reino y del joven Karlot (Carlomagno) ha quedado confiada al primero de los bastardos, quien lo hace criar vergonzosamente en las cocinas y busca ocasión para deshacerse de él. En compañía de jóvenes amigos, Karlot consigue huir de la corte, y pasando por Burdeos y Pamplona llegan a Toledo, donde reina el sarraceno Galafre, al que se ofrecen como soldados. Galafre los acepta gustoso y los envía a Monfrín a luchar contra sus enemigos. Karlot se distingue por su bravura y toma el nombre de Mainet. Al regresar a Toledo, Galiana, hija de Galafre, se enamora de Mainet y confía a sus doncellas el deseo de casarse con él y de que el hijo que nazca de esta boda sea rey de España, en lugar de Marsil, su hermano. Galafre arma caballero a Mainet, le promete la mano de su hija a condición de que le traiga la cabeza de su enemigo Braimant, y quiere regalarle su espada, pero el joven guerrero renuncia a ello porque posee la Joyosa, que fue del primer rey cristiano de Francia. Mainet encuentra al fiero Braimant cerca de Toledo, lo mata y se apodera de su espada Durendart. Cuando regresa a la corte, las tropas sirias que formaban parte del ejército de Mainet, admiradas de la bravura de éste y del poder de Dios, se convierten al

cristianismo. Cuando Galafre se dispone a colmarle de honores, el envidioso Marsil, hijo del rey toledano, intenta una conjura, que fracasa gracias a la intervención de Galiana y a su sabiduría astrológica. Marsil es derrotado por los franceses, y cuando éstos se disponen a regresar a Francia, engrosadas sus fuerzas con los sirios ya bautizados, Mainet se entera de que los sarracenos han invadido Italia y tienen al papa cercado en Roma. Tras una campaña victoriosa en Italia, Mainet llega a Francia, donde hace ajusticiar a Raifroi y Heldrí, y se corona rey [cantar de *Mainet*].

Al morir Pipino, Carlos ya tiene treinta y dos años, pero en la corte existe una conspiración contra él, que le obliga huir a un despoblado con su fiel caballero Thierry de Ardenne. En el bosque se unen con el bandido Basín, donde lleva vida de asaltador de caminos, y se entera de que los usurpadores Rainfroi y Heldrí han resuelto adueñarse definitivamente del poder y que en Aquisgrán el primero se coronará como emperador y su hermano será hecho duque. Con la ayuda de Basín, Carlos sorprende y mata a los traidores, y aquél es premiado por éste con el castillo y la viuda de Rainfroi [cantar de *Basin*].

El asunto narrado en el *Basin* es independiente de los asuntos que se hallan en el *Berte* y el *Mainet*. No se conserva el texto francés del *Basin*, cantar que se conoce gracias a la traducción noruega resumida que se halla en la *Karlamagnús saga*, redactada entre 1230 y 1250 por orden del rey Haakon V.[1] Del texto francés del *Mainet* se conocen unos fragmentos, que en conjunto alcanzan poco más de mil doscientos versos, y que se suelen fechar en la segunda mitad del siglo XII.[2] La narración se completa gracias a la versión francoitaliana denominada *Karleto*,[3] al *Karlmeinet*[4] alemán y a otras adaptaciones.

Berte aus grans piés se conserva en una refundición llevada a cabo por Adenet li Rois, poeta de la corte de los duques de Brabante, al que también se deben, además del *roman* de *Cleomadés*, de invención original, los canta-

1. Véase la traducción francesa del *Basin* de la *Karlamagnús saga* por G. Paris, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1864, pág. 91.

2. Edición de los fragmentos franceses del *Mainet* y ensayo de reconstrucción de todo el cantar en G. Paris, «Mainet», *Romania*, IV, 1875, págs. 304-337.

3. Edición de J. Reinold, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXXVII, 1913, págs. 145-176, 287-312 y 641-677.

4. Véase K. Bartsch, *Ueber Karlmeinet, ein Beitrag zur Karlsage*, Nuremberg, 1861.

res de *Enfances Ogier* y de *Buevon de Commarchis* (refundición del *Siège de Barbastre*). El cantar de *Berte*, según su último editor, U. T. Holmes,[5] fue escrito entre 1272 y 1274. Son muchas las referencias que se tienen sobre Berta, la de los grandes pies (o la del pie grande) anteriormente a la labor de Adenet li Rois, entre las cuales es de notar una de finales del siglo XII que atribuye una redacción versificada de la leyenda a un tal Robert[6] y el resumen de la narración incluido en la llamada *Chronique saintongeaise*, de 1225, que presenta un desarrollo similar a la trama del cantar conservado. Del perdido cantar del siglo XII (modelo de la refundición de Adenet) derivan el mencionado resumen de la *Chronique saintongeaise*, el relato de la leyenda que se incluye en la *Gran Conquista de Ultramar* castellana, el cantar francoitaliano del siglo XIV titulado *Berta da li pe grandi* y el texto intercalado en la *Chronique rimée*, de Philippe Mousket (*circa* 1260).[7] En la leyenda de Berta entran temas tradicionales muy divulgados, como el de la novia sustituida en la noche de bodas y los vagabundeos de la esposa calumniada, tema de Genoveva de Brabante, y el de la dama del pie o de los pies grandes, defecto físico que sirve para la identificación de la verdadera esposa, que ha sido suplantada por una mujer malvada. Este último punto, además de tener antecedentes folklóricos, puede haberse formado a base de la imagen de la *Reine Pédauque* (*pes aucae*, «pie de ganso») que figura en los portales de varias catedrales y abadías francesas (Mans, Tolosa, Saint-Cyr de Nevers, Saint-Bénigne de Dijon, etc.); la *Reine Pédauque* se caracteriza por un enorme pie en forma de ganso, y sin duda representa a la reina de Saba. Esta imagen pudo sugerir al primer poeta que desarrolló el tema de Berta la anormalidad del pie o de los dos pies. En la leyenda de Berta se dan los nombres de Flores y Blancaflor, héroes de una narración de media-

5. Edición de U. T. Holmes, *Adenet le Roi's Berte aus grans pies*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1946. Véase A. Henry, *Les Œuvres d'Adenet li Roi, I. Biographie d'Adenet*, Rijksuniversiteit te Gent, 1951. La versión francoitaliana, a que nos referiremos más adelante, fue publicada por A. Mussafia, «Berta de li grant pié», *Romania*, III, 1874, págs. 339-364, y IV, 1875, págs. 91-107.

6. Véase E. Faral, «Pour l'histoire de Berte au grand pie et de Marcoul et Salomon», *Romania*, XL, 1911, págs. 93-96.

7. Véase el estudio de A. Memmer, *Die altfranzösische Bertasage und das Volksmärchen*, Halle, 1935.

dos del siglo XII que en principio nada tuvieron que ver con la ascendencia de Carlomagno, a los padres de la desdichada esposa de Pipino el Breve. Éste, en realidad, casó con una dama llamada Berta, de la que seis años antes había tenido un hijo, Carlomagno; escandalosa circunstancia del nacimiento del emperador que la leyenda transformará, captando elementos de las mocedades de Carlos Martel, como veremos enseguida.

El cantar de Adenet li Rois, escrito en alejandrinos, de una impecable perfección formal, y ofrece la curiosidad de presentar tras cada *laisse* de rima aguda o masculina otra con la misma rima femenina, o sea llana, recurso que produce un elegante efecto y que el poeta empleó también en el *Buevon*. Poeta fundamentalmente cortesano, al que cuadraría ser llamado «poeta de salón», Adenet escribe con gracia y con mesurada retórica, y logra en muchos momentos verdaderos aciertos, como en la descripción de las labores de aguja a que se entrega Berta cuando vive en casa del humilde Simón.

En el conjunto de los tres cantares sobre las mocedades de Carlomagno se ha observado siempre un fondo histórico indudable. Carlos Martel, hijo bastardo de Pipino II de Heristal, es encarcelado en Colonia por su madrastra Plectudra. Carlos logra escaparse y se pone al frente de un ejército austrasiano que defiende el país contra frisones y neustrianos. De estos últimos era rey Chilperico II, del cual era mayordomo de palacio Raginfredus. Carlos Martel los sorprendió en Amblève, cerca de Malmédy, y les infringió una gran derrota, en el año 716. Un año más tarde los volvió a vencer en Vincy, cerca de Cambrai, y luego se dirigió contra su madrastra Plectruda y aseguró su poder en Austrasia.

Para la crítica anterior a Bédier, que podemos representar en Gaston Paris,[8] se trataba de una simple transferencia legendaria. La tumultuosa juventud de Carlos Martel, hijo de Pipino II, en lucha contra dos adversarios llamados Raginfredus y Chilpericus, se convertía en las mocedades de *Carlos el Magno* (Carlomagno), hijo de Pipino III el Breve, en lucha con dos adversarios llamados Rainfroi y Heldrí. A partir de los siglos VIII o IX surgirían cantos celebrando la victoria de Carlos Martel sobre sus dos enemigos; más adelante, confundidos con otros cantares dedicados a Carlomagno, se habrían atribuido al nieto, más famoso, los hechos que realizara

8. *Histoire poétique de Charlemagne*, págs. 438-442.

el abuelo; finalmente, en los siglos XII y XIII, los poetas que escribieron los cantares de *Basin*, *Mainet* y *Berte* renovaron esta antiquísima materia legendaria. En 1884, Pio Rajna,[9] queriendo hacer más estrecha la relación entre la historia y la leyenda, apoyaba la teoría de la transmisión tradicional, de espaldas a la historiografía contemporánea, en el nombre *Heldri*, que revela una evolución popular de *Chilpericus*, lo que parece demostrar que la voz se ha transmitido oralmente.

Frente a estas opiniones, admitidas comúnmente, Ph.-Aug. Becker,[10] en 1907, sostiene que los tres cantares de las mocedades de Carlomagno son novelas imaginadas por los poetas del siglo XII, no vinculadas a textos o tradiciones anteriores, y con la única base conocida de que la madre de Carlomagno se llamaba realmente Berta y los nombres de Raginfredus y Chilpericus.

Bédier dedicó a las mocedades de Carlomagno un ingenioso y penetrante estudio, con el que abre el volumen tercero de *Les légendes épiques*.[11] En él pone de relieve las evidentes contradicciones que existen entre los acontecimientos históricos de principios del siglo VIII y lo que se cuenta en los textos poéticos del XII, para llegar a la conclusión de que no existe una continuidad de transmisión entre unos y otros. A fin de localizar la leyenda, fija su atención en el bosque de las Ardenas, donde tienen lugar las peripecias de Carlos y del bandido Basín, y en la vecina localidad de Malmédy, en cuyas cercanías Carlos Martel derrotó a Raginfredus y Chilpericus, y halla, efectivamente, cierto texto hagiográfico, la *Passio Agilolfi*, que él fecha a finales del siglo XI, en la cual se narra que, muerto el rey Pipino, su hijo Carlos (*clarissimus rex Carolus*) vio disputados sus derechos por dos *tyranni* llamados *Helpricus* y *Raginfridus*, los cuales asolaron las Ardenas. Carlos, desde Colonia, encargó a su amigo el monje Agilolf una embajada cerca de los usurpadores, el cual, tras visitar a sus hermanos del monasterio de Malmédy, se encamina a Amblève, donde los soldados de Helpricus y Raginfridus lo matan sin darle tiempo a dar cuenta de su mensaje. Agilolf fue enterrado en la abadía benedictina de Stavelot, muy

9. *Le origini dell'epopea francese*, pág. 211.
10. *Grundriss...*, pág. 65.
11. Págs. 3-38.

próxima a Malmédy, y sobre su tumba se producen milagros. Observa Bédier que en el relato de la *Passio* se menciona a Pipino y a Carlos, pero de tal modo que, aunque el hagiógrafo sabía bien que se trataba de Pipino de Heristal y de Carlos Martel, el lector no informado de los hechos puede creer que se refiere a Pipino el Breve y a Carlomagno. No se trata, pues, de una transferencia legendaria, sino de un simple error de interpretación. El autor del *Basin* pudo oír en Stavelot-Malmédy un sermón en el que se narrara el contenido de la *Passio Agilolfi*, e interesado por el tema, en el que vio posibilidades poéticas, escribió el cantar. Los de *Berte* y *Mainet*, posteriores al de *Basin*, hallarían en éste sus elementos esenciales por lo que se refiere a la lucha de Carlos contra los dos bastardos. En conclusión: la leyenda de las mocedades de Carlomagno queda explicada por su localización en las casas de religión de las Ardenas, y el más antiguo cantar que a ellas se refiere es una creación del siglo XII, inspirada por los datos de la *Passio Agilolfi*.

Las conclusiones de Bédier no fueron atacadas sistemáticamente hasta el año 1948, en que la investigadora belga Mme. Rita Lejeune las sometió a un profundo y detallado análisis que llevó a conclusiones muy diversas.[12]

En primer lugar, a partir de estudios recientes, deja sentado que la *Passio* es más antigua que lo que Bédier supuso, ya que debe fecharse entre los años 972 y 1062. Y a continuación ofrece una serie de datos que le permiten concluir que el relato hagiográfico explota materia legendaria preexistente, punto que había sido negado por el autor de *Les légendes épiques*. Afirma Mme. Lejeune que el trabajo legendario referente a Carlos Martel, Raginfredus y Chilpericus se inició en el mismo siglo VIII, en que tuvieron lugar los acontecimientos. Para probar tal aserción exhibe una serie de textos latinos, hagiográficos y analísticos, que revelan información de fuentes legendarias; y cierra el estudio con estas palabras: «No es preciso recurrir al sistema de las cantilenas o poemas contemporáneos de Carlos Martel. En el lapso de tiempo que va del siglo VIII al XI, en cualquier momento, paralelamente a los escritos semihistóricos y semilegendarios que se han citado, leyendas épicas, en latín o en vulgar, tuvieron ocasión de celebrar claramente al primer gran hombre de la dinastía carolingia» (pág. 42).

12. *Les chansons de geste et l'histoire*, págs. 13-42

Es preciso tener en cuenta que las investigaciones sobre las mocedades de Carlomagno hasta aquí reseñadas adolecen de cierto exclusivismo al reparar en los hechos del año 716, considerándolos como si fueran el único elemento histórico de la leyenda, y en el relato del cantar de *Basin*, que sólo conocemos por un tardío resumen en escandinavo. El cantar de *Mainet*, como ya lo había supuesto Gaston Paris y como demostró irrecusablemente Menéndez Pidal en 1932,[13] ofrece un fondo histórico, legendario y geográfico mucho más amplio e interesante que las luchas de Carlos Martel contra los dos usurpadores. El núcleo histórico del que procede el *Mainet* es, con palabras de Menéndez Pidal, el siguiente: «Alfonso VI de León, desterrado por Sancho II en 1072, se va a Toledo, acompañado de su ayo Pedro Ansúrez y de algunos otros nobles leoneses; es bien recibido por el rey moro Mamún, al cual sirve en guerras contra los otros moros enemigos. Cuando le llega la noticia de la muerte de Sancho, Alfonso teme que, al despedirse de su huésped, éste le imponga condiciones; sale ocultamente de Toledo, so pretexto de ir de montería, y, llegado a su tierra, recibe los reinos de su hermano en herencia; después, en 1090, Alfonso se casa con la princesa mora Zaida, hija del rey de Sevilla, la cual se avista con su amante en un castillo toledano y lleva en dote una parte del reino de Toledo». El relato del *Mainet* que se conocía en Castilla ofrece algunas diferencias con el texto francés de este cantar, como lo demuestran las versiones contenidas en la *Historia* del arzobispo don Rodrigo de Toledo y en la *Primera Crónica General* alfonsí, textos del siglo XIII. Esta versión española era como sigue: «Carlos, desterrado por Pipino, se va a Toledo, acompañado de su ayo Morante y de otros nobles franceses; es recibido por el rey moro Galafre, al cual sirve en guerras; al saber la muerte de Pipino, sabe también que Galafre trata de retenerle y se sale de Toledo ocultamente con el pretexto de ir de caza; llega a su tierra y recibe el reino de Francia en herencia; saca después de Toledo a la princesa Galiana y se casa con ella». Ocurre, además, que el nombre de Galiana, dado en el *Mainet* a la princesa sarracena, hija del rey de Toledo, corresponde con el que se daba a ciertos edifi-

13. R. Menéndez Pidal, *Galiene la belle y los Palacios de Galiana en Toledo*, Anales de la Universidad de Madrid, I, 1932, reimpreso en el libro *Poesía árabe y poesía europea*, Colección Austral, Madrid, 1941, págs. 79-106.

cios de Toledo llamados *Palacios de Galiana*, nombre atestiguado ya en el año 1210, y, como Menéndez Pidal demuestra irrefutablemente, los palacios de Burdeos llamados también así deben tal denominación a la fama de los toledanos y en nada se relacionan con las leyendas de las mocedades de Carlomagno. Por otra parte, en el *Karlmeinet* alemán se dice que el joven héroe venció a Braimant y ganó a Durendart en un lugar próximo a Toledo llamado *Vaelmoriale* (noticia que repite la *Primera Crónica General* con la variante *Val Samorial*), lo cual permite a Menéndez Pidal identificar el topónimo con unos terrenos aún llamados *salmoriales*, situados entre Olías del Rey y Cabañas de la Sagra, a dos leguas y media de Toledo. Todo ello lleva a la lógica conclusión de que el *Mainet* es de origen toledano. En efecto, no tan sólo las mocedades de Carlomagno son una clara transferencia de las históricas mocedades de Alfonso VI de León, sino que el nombre de la princesa sarracena procede de una denominación toledana, y la acción del hecho de armas más destacable que realiza el joven francés se localiza en las cercanías de la ciudad imperial. El autor del *Mainet* debió de ser, como concluye el ilustre romanista español, uno de los numerosos franceses que residían en Toledo en el siglo XII, o, menos probablemente, un juglar vecino de Toledo, cultivador de la poesía carolingia. «De cualquier modo —añade Menéndez Pidal—, el *Mainet* no nació junto al monasterio de Stavelot, sino junto al Alcázar de Toledo».

En 1951, Jules Horrent[14] se opone a la explicación dada por Menéndez Pidal a los orígenes del *Mainet*. El romanista belga intenta destruir el argumento suministrado por el topónimo *Val Samorial*, cuya forma inicial cree que fuera *Val Somorián* (relacionado con *Morián*, «país de moros», frecuente en las gestas francesas), y supone un refundidor castellano de un primitivo *Mainet* francés, el cual, conocedor de las históricas mocedades de Alfonso VI, sorprendido por la similitud de ambos relatos, los contaminó para hacer más personal su refundición. Refiriéndose al presunto *Mainet* primitivo, independiente de las tradiciones toledanas, escribe Horrent: «El origen francés del *Mainet* aparece en las manifiestas preferencias que otorga a los personajes franceses. Galafre, el español, tiene necesidad del fran-

14. J. Horrent, *Roncesvalles, étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, Lieja, 1951, págs. 178-193.

cés Mainet y de sus tropas para desembarazarse de su enemigo. El deseo de glorificar hazañas francesas en España sólo puede proceder, en aquella época, del espíritu de un creador francés. Toda la aventura, además, está tratada desde el punto de vista francés» (pág. 193). Aun otorgando validez a estas afirmaciones, no veo que destruyan en modo alguno la tesis de Menéndez Pidal, pues éste indica, como acabamos de ver, que el *Mainet* inicial, basado en las aventuras de Alfonso VI, pudo ser compuesto por un francés residente en Toledo, en el cual son perfectamente explicables la actitud y las intenciones que resume Horrent en el párrafo transcrito.

En el cantar de gesta castellano de *Roncesvalles* se alude rápidamente a la leyenda de Mainet (versos 64-66) en unos términos que concuerdan con el relato que ofrece *Primera Crónica General*,[15] pero que no se avienen con el que ofrece la *Gran Conquista de Ultramar*, que es la versión intermedia entre la representada por la de la crónica y la del texto francés.[16] La leyenda toledana del *Mainet* fue escenificada por Lope de Vega en la comedia *Los palacios de Galiana*, a base de la crónica alfonsí impresa y de la *Gran Conquista*, y se versifica en el *Bernardo* de Balbuena. Hay en los siglos XVIII y XIX otras obras literarias españolas sobre el mismo tema.[17]

2. EL «PÈLERINAGE DE CHARLEMAGNE» Y EL «GALIENS»

El cantar del *Pèlerinage de Charlermagne*, notable por su tono, ambiente y estilo, tan distintos de los demás cantares de gesta, es de breve extensión (870 versos alejandrinos asonantados). Su asunto es el siguiente:

> Hallándose la corte en el monasterio de Saint-Denis, el rey Carlos, luciendo la corona y la espada, rodeado de sus caballeros, preguntó a su esposa si sabía de algún rey a quien mejor le sentaran los atributos reales. Ante la sorpresa de todos, la reina respondió que sabía de uno que luciría la corona con más soltura

15. R. Menéndez Pidal, *Roncesvalles*, págs. 147-150.

16. Véase Agapito Rey, «Las leyendas del ciclo carolingio en la Gran Conquista de Ultramar», *Romance Philology*, III, 1949-1950, págs. 172-181.

17. Véase M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, Madrid, 1949, págs. 259-290.

entre sus caballeros. Carlomagno le exige que le diga de qué rey se trata, pues quiere ir a él para que sus caballeros juzguen quién de los dos lleva mejor la corona: si los caballeros son de la misma opinión que la reina, él, Carlomagno, se someterá a su parecer; pero si dicen que ha mentido, le cortará la cabeza con su propia espada. La reina intenta retirar sus palabras, pero frente a la insistencia del rey dice que ha oído hablar de Hugo el Fuerte, emperador de Grecia y de Constantinopla, el caballero más gallardo del mundo después de Carlos (añade ahora). El rey contesta que está dispuesto a ir a comprobarlo, y que si ha mentido, puede considerarse muerta. Tras hacer una ofrenda al monasterio de Saint-Denis el emperador regresa a París, convoca a sus doce pares y les comunica que van a partir para visitar Jerusalén y adorar la Cruz y el Santo Sepulcro, y luego a ver a cierto rey, del que ha oído hablar. Emprenden el camino sin armas ni arreos militares, con bordones y hábitos de peregrinos. Son ochenta mil franceses los que, tras un viaje sin incidencias, llegan a Jerusalén. En una iglesia de la ciudad santa encuentran, frente a un altar, los trece sitiales en los que se habían sentado Jesucristo y los doce apóstoles, y Carlos ocupa el del Salvador y sus pares los otros. Nadie había osado sentarse en ellos hasta aquel día, ni jamás nadie volverá a hacerlo. Un judío que entra en la iglesia y ve ocupados los sitiales, corre espantado a encontrar al Patriarca y le pide ser bautizado, pues cree que acaba de ver a Jesucristo y sus apóstoles. El Patriarca va a la iglesia y Carlos se le da a conocer; le dice que, pues se ha sentado en el sitial de Jesucristo, desde ahora se llamará Carlomagno, y le da numerosas reliquias para que las lleve a Francia (el brazo de San Simeón, la cabeza de San Lázaro, sangre de San Esteban, un trozo del sudario de Cristo, uno de los clavos de la Cruz, la corona de espinas, el cáliz y el plato de la Cena, el cuchillo que empleó Jesús, pelos de la barba y de los cabellos de San Pedro, leche y un trozo de camisa de la Virgen). En el momento de la entrega un paralítico se cura milagrosamente. El arzobispo Turpín queda encargado de guardar las reliquias en una caja de oro. Tras una estancia en Jerusalén de cuatro meses, Carlomagno se despide del Patriarca, quien le ruega que extermine a los sarracenos. El emperador le promete que organizará sin tardar una expedición en España; y cumplió su palabra —dice el poeta— en la ocasión en que murieron Roldán y los doce pares.

A través de Asia los francos llegan a unos jardines próximos a Constantinopla, en los que veinte mil caballeros, lujosamente vestidos, se solazan jugando al ajedrez y cuidando aves de caza; tres mil hermosas doncellas hacen compañía a sus amigos. Los francos preguntan por el rey de aquella tierra. Se les indica que lo encontrarán cerca de un pabellón. Se acercan al lugar señalado y

encuentran a Hugo el Fuerte labrando la tierra con un arado de oro. Carlomagno se le da a conocer, y Hugo, que había oído hablar de su gloria, le invita por un año en sus dominios y le promete riquísimos regalos. Hugo deja su arado en el campo, porque en su país no hay ladrones, y se encaminan a Constantinopla. El palacio es de una riqueza incomparable y está lleno de maravillas: los muebles son de oro; el edificio gira, según sople el viento, gracias a unos ingeniosos mecanismos; estatuas de bronce hacen sonar cuernos de marfil. Al llegar los franceses se desencadena una terrible tempestad, que los espanta, ya que todo el palacio tiembla. El rey Hugo los tranquiliza haciéndola cesar, pues se trata de un encantamiento que ha provocado para asombrar a sus huéspedes. Les sirven una opípara cena, a la que asisten la esposa y la hija de Hugo, y Oliveros se enamora de esta última. Después de la cena los franceses se retiran a la habitación que se les ha destinado para descansar, en la que han dispuesto trece camas para Carlomagno y sus pares. Pero han bebido mucho clarete y tienen ganas de hablar y no de dormir. Carlomagno les propone que se entreguen al juego de *gaber*, o sea, decir bravatas. No advierten que el rey Hugo ha apostado un espía que está escuchando todo lo que dicen. El primero en *gaber* es el propio Carlomagno, y le siguen sus pares, que anuncian inverosímiles y pintorescos *gabs*, en cada uno de los cuales se pone en ridículo al rey Hugo o se ironiza sobre las maravillas de Constantinopla. Cuando han acabado de *gaber*, Carlomagno y los doce pares se duermen. El espía va a contar al rey Hugo cuanto ha oído. Al día siguiente Hugo interpela, indignado, a Carlomagno; éste intenta disculparse echando la culpa de las bravatas al buen clarete que bebieron la noche anterior, pero el rey les conmina a que realicen las inverosímiles hazañas. Aterrorizados los franceses se ponen a rezar y piden a Dios que les saque del aprieto. Un ángel se aparece a Carlomagno y le dice que se apresten a realizar sus bravatas, pues no les faltará la ayuda divina. Los franceses van al rey Hugo y le dicen que están dispuestos a llevar a cabo sus anunciadas proezas. Realizan la suya, Oliveros, Guillermo de Orange y Bernart de Brusbán y, a raíz de esta última, la ciudad se inunda. El rey Hugo se refugia en la torre más alta y pide a Carlomagno que detenga el desastre, y a cambio de ello le regalará sus tesoros y le prestará homenaje. Carlos accede y hace volver el río a su cauce. Convencido el rey Hugo del poder de los franceses, se dispone a entregar sus tesoros a Carlomagno, pero éste no los admite y sólo exige que hagan una fiesta en la que ambos ciñan la corona. En ella, los caballeros franceses pueden comprobar que Carlomagno la lleva con más gallardía y que, por lo tanto, la reina no tenía razón. La expedición regresa a París y Carlomagno deposita las principales reliquias en el monasterio de Saint-Denis, y reparte las

demás por todo su reino. La reina se postra a sus pies y él la perdona por amor del Santo Sepulcro que ha adorado.[18]

El histórico Carlomagno jamás realizó ningún viaje ni ninguna expedición a Jerusalén ni a Constantinopla. Se trata, pues, de averiguar por qué razones el poeta que escribió el *Pèlerinage* lo lleva a tan lejanas tierras. Evidentemente, el autor del cantar no inventó este viaje sino que recogió una tradición ya bastante divulgada, y, en este aspecto, son de capital importancia las conclusiones a que llegaron, guiados por G. Paris y L. Gautier, Jules Coulet en un libro publicado en 1907,[19] y Joseph Bédier, en el volumen cuarto de *Les légendes épiques*.[20] Se puede creer que una de las intenciones que pudo abrigar el autor del *Pèlerinage* fue justificar la autenticidad de ciertas reliquias de la Pasión que se veneraban en el monasterio de Saint-Denis y en otras casas de religión de Francia. Quien escuchaba este cantar se enteraba, entre bromas y veras, de que las preciosas reliquias habían sido entregadas por el patriarca de Jerusalén al emperador franco y de que éste las había donado a varios monasterios, principalmente el de Saint-Denis. Pero hay más: la creencia de que Carlomagno hizo un viaje a Oriente se halla atestiguada a finales del siglo x. Entre 972 y el año 1000, un monje benedictino italiano, Benito de San Andrea del Soratte, escribió cierto *Chronicon*[21] en el cual introduce un fragmento de la *Vita Karoli* de Eginhardo. Este había escrito que Carlomagno mantuvo relaciones amistosas con el rey de los persas Aarón (es decir, Harun al-Rachid) y que envió mensajeros al emperador bizantino; Benito del Soratte, cambiando algunas palabras

18. Edición de E. Koschwitz, *Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel*, Altfranzösische Bibliothek, Heilbronn, 1880, reeditada varias veces (la séptima en 1925). Reproduce este texto, con traducción al francés moderno, Anna J. Cooper, *Le pèlerinage de Charlemagne*, París, 1925. El único manuscrito francés de este cantar desapareció del British Museum, donde se guardaba, en 1879, de modo que la edición de Koschwitz (que da transcripción paleográfica y texto crítico) es actualmente nuestro único original del cantar.

19. J. Coulet, *Études sur l'ancien poème français du Voyage de Charlemagne en Orient*, publicaciones de la Société des Langues Romanes, Montpellier, 1907.

20. Págs. 121-156.

21. Publicado por Pertz, en *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, III, págs. 710-711, y por G. Zuchetti en *Fonti per la storia d'Italia*, vol. 55, Istituto Storico Italiano, Roma, 1920.

del texto de la *Vita Karoli*, convierte las relaciones con Oriente en un auténtico viaje de Carlomagno a tan lejanas tierras corrigiendo la frase «había enviado mensajeros» por otra que decía que era el rey franco quien había viajado al Santo Sepulcro; (suprime las palabras «cum legati eius» y enmienda de forma que se lea «ac Salvatoris nostre Jesu Christi sepulcrum locumque resurrectionis *advenisset*», esta última palabra en lugar de *miserat*).

Coulet cree que Benito del Soratte fue el inventor de este viaje, pero Bédier se opone juiciosamente a esta opinión afirmando que «parece más probable que encontrara ya esta leyenda viva en alguna forma a su alrededor». En efecto, después de haber estudiado las versiones escandinavas de la leyenda, que trataremos más adelante, P. Aebischer determina del modo siguiente la responsabilidad de Benito: «Este tema [...] el monje lo interpretó a su modo. Por inculto que fuera —o por inculto que queramos hacerle—, por malo que fuera su latín, este cronista no era tan ignorante como para albergar alguna duda sobre la veracidad del viaje de Carlomagno a Oriente. Pero, de buena o mala fe, creyendo o no en la leyenda que sin duda conocía, intentó con un mínimo de intromisiones y de intervenciones personales hacerla cuadrar con la historia oficial. Quiso, dicho en otros términos, hacerla aceptable a quien tenía algunas nociones sobre los hechos y gestas de Carlomagno, incluyéndola, con el mínimo esfuerzo posible, en el texto de la *Vita Karoli Magni* de Eginhardo».[22] Hay que tener en cuenta el hecho de que el monje de Soratte habla del viaje de Carlomagno a Oriente con la intención de relacionar su monasterio con la gloriosa figura del emperador franco y de poner de relieve que este convento recibió muestras de la generosidad del soberano, y no para autentificar reliquias, puesto que declara que Carlos dejó al monasterio sólo «aliquantulum reliquiarium de corpore Sancti Andree», reliquia que se encontraba en paradero desconocido en el momento en que el monje redactaba las líneas de su *Chronicon*. Lo más prudente es suponer que el monje Benito recoge una tradición de su monasterio. Por otro lado, como señala Zuchetti, su último editor, el *Chronicon* no parece haber tenido ninguna difusión fuera del monasterio de Soratte, lo que hace inverosímil que la leyenda del viaje de Carlomagno

22. P. Aebischer, *Les versions norroises du «Voyage de Charlemagne en Orient»*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, París, 1956, pág. 156.

en Oriente se funde sobre las líneas de la *Vita Karoli* de Eginhardo que el monje Benito desfiguró, cosa que, además, nos hace creer que la leyenda sobre la que se basa el *Pèlerinage* debe su origen a otras fuentes.

A partir de la redacción del *Chronicon* de Benito de San Andrea se encuentran, en otros textos latinos, claras alusiones del presunto viaje de Carlomagno a Oriente, entre los cuales el que más nos interesa es cierta *Descriptio qualiter Karolus Magnus clavum et coronam Domini a Constantinopoli Aquisgrani aetulerit qualiterque Karolus Calvus hec ad Sanctum Dyonisium retulerit* («Descripción sobre cómo Carlomagno llevó el clavo y la corona del Señor desde Constantinopla a Aquisgrán y cómo Carlos el Calvo la trasladó a Saint-Denis»), escrita por los monjes de Saint-Denis a fines del siglo XI o a principios del XII.[23] La *Descriptio* relata una expedición de Carlomagno a Constantinopla en auxilio del emperador Constantino, que ha acogido en su ciudad a los cristianos que los sarracenos han expulsado de Tierra Santa, entre ellos el patriarca de Jerusalén. Carlomagno vence a los paganos, liberta Jerusalén y restablece allí al patriarca; de regreso a Constantinopla es agasajado por el emperador, que le ofrece toda suerte de regalos; pero el franco sólo admite reliquias: trozos de madera y clavos de la Cruz, el Santo Sudario, la camisa de la Virgen, el brazo de Simeón, etc. Carlomagno entregó estas reliquias a la iglesia de Aquisgrán en presencia del papa y del arzobispo Turpín, que había tomado parte en la expedición, y más adelante Carlos el Calvo las trasladó a Saint-Denis. Bédier, basándose en los resultados a los que llegó G. Paris, explica el origen de las ficciones contenidas en la *Descriptio* a partir de un hecho rigurosamente histórico: en el año 1108, fecha aceptada por Bédier, se recibió en Notre-Dame de París un fragmento del madero de la Cruz, y al año siguiente se instituyó la ceremonia conmemorativa del acontecimiento consistente en una procesión que se celebraba el segundo miércoles de junio, en la cual se llevaba dicha reliquia de Notre-Dame hasta un lugar llamado el Lendit, donde el obispo pronunciaba un sermón. La procesión pasaba por delante de Saint-Denis. La popularidad de la ceremonia hizo que pronto, en el Lendit, se celebrara una importante feria. Con la *Des-*

23. Edición de la *Descriptio*, por F. Castets, en *Revue des Langues Romanes*, 1892, pág. 439 y sigs.

criptio, los monjes de Saint-Denis pretendían demostrar que su monasterio tenía justos motivos para participar en la ceremonia, y organizaron otra procesión que partía, el mismo día, de su monasterio. Un poeta que oyó uno de los sermones que pronunciaban los monjes de Saint-Denis en plena festividad del Lendit y en los que narraban los hechos explicados en la *Descriptio*, concibió la idea del *Pèlerinage*. «Se demuestra una vez más —concluye Bédier—, con un claro ejemplo, nuestra afirmación de que los cantares de gesta fueron frecuentemente compuestos para recrear, al lado de ciertas iglesias, con ocasión de ferias, al público que acudía atraído por ciertas reliquias. Los clérigos realizaron su cometido, que era exaltar las reliquias y atraer hacia ellas numerosos peregrinos; de ello nace, en Saint-Denis, la *Descriptio*. Los juglares realizaron su cometido, que era el de divertir a los peregrinos; de ello nace, en Saint-Denis, el cantar del *Pèlerinage*. Clérigos y juglares fueron los obreros de una misma tarea» (pág. 155).

Debido a ello, Bédier, convencido que la procesión del Lendit se instituyó en 1108, considera el *Pèlerinage* posterior a esta fecha. Estudios posteriores sobre el Lendit[24] permiten suponer que esta fiesta se habría celebrado mucho antes, quizá en 1048, cosa que modifica notablemente el problema. G. Paris[25] creía que había que fechar el *Pèlerinage* hacia 1080, lo que daba una venerable antigüedad al poema. Esta antigüedad fue discutida por los críticos posteriores: Koschwitz, con argumentos lingüísticos, Coulet y otros sitúan el poema hacia la mitad o la segunda mitad del siglo XII, y Becker lo considera escrito hacia 1150.[26] El problema se plantea de un modo nuevo y distinto en el estudio reciente de P. Aebischer sobre las versiones escandinavas del *Pèlerinage*. Tres versiones de esta leyenda aparecen en la *Karlamagnús saga*: una en la primera rama, donde el viaje a Oriente tiene un carácter guerrero y religioso, y que resume un viejo poema francés probablemente anterior a la *Chanson de Roland* del manuscrito

24. L. Levillain, «Essai sur les origines du Lendit», *Revue Historique*, CLII, 1927, pág. 266.

25. G. Paris, «La Chanson du Pèlerinage...», *Romania*, IX, 1880, pág. 19.

26. Becker, *Grundriss*, pág. 66. Según D. Scheludko, «Zur Komposition der Karlsreise», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIII, 1933, pág. 317 y sigs., el cantar no es anterior a 1130; y para Th. Heinermann, «Zeit und Sinn der Karlsreise», ibíd., LVI, 1936, págs. 497-562, está relacionado con la segunda cruzada (1147-1149).

de Oxford;[27] la otra versión ocupa toda la séptima rama, llamada *Jórsalaferd*, traducción, hecha a mediados del siglo XIII, de un texto francés parecido al conservado; la tercera versión, finalmente, se encuentra en la décima rama, que data de fines del siglo XIII o principios del XIV, y que utiliza la narración de la leyenda que se encuentra en el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais.

La leyenda, pues, proliferó en direcciones diversas y se manifestó con intenciones varias. Este estado cambiante y fluctuante lo resume muy bien P. Aebischer con las palabras siguientes: «Tenemos en escena cuatro personajes; cada uno representa el tema bajo vestiduras distintas: el monje italiano a quien debemos el *Chronicon*, imbuido de la importancia de su convento; el guerrero, en quien se encarna la narración de la primera rama de la *Karlamagnús saga*; el bufón, que personifica el *Voyage de Charlemange à Jérusalem et à Constantinople* [es decir, el *Pèlerinage*]; el monje portador de reliquias, agente publicitario especializado en reliquias, de la *Descriptio*».[28]

El cantar francés tiene estrecha relación con un relato poético castellano que ya se encuentra en el *Chronicon Mundi*, del arzobispo don Lucas de Túy (acabado de escribir en 1236), y que, según Menéndez Pidal,[29] se inspira en un breve cantar de gesta castellano que se denominaría *Peregrinación del rey Luis de Francia*. Explica don Lucas de Túy que ciertos detractores intentaron convencer al rey Luis de Francia de que su esposa Isabel, hija de Alfonso VII de Castilla, era fruto de los amores de éste con una concubina de bajísima condición. El rey francés, simulando una peregrinación a Santiago, se dirigió a España para averiguar si tal denuncia era verdadera. El rey Alfonso (*imperator Adelfonsus*), al enterarse de que llegaba su yerno, reunió a su lado al rey de Navarra y al conde de Barcelona y se rodeó de un suntuoso aparato con la finalidad de imponer al rey francés. De regreso de

27. P. Aebischer, *Les versions norroises...*, págs. 107 y 183.

28. P. Aebischer, *Les versions norroises...*, pág. 153.

29. Véase R. Menéndez Pidal, «Relatos poéticos en las crónicas medievales», *Revista de Filología Española*, X, 1923, págs. 352-363, y últimamente *Reliquias*, págs. XLIV-XLVII, donde refuta la hipótesis de J. Horrent, «Chroniques espagnoles et chansons de geste», *Le Moyen Âge*, III, 1947, págs. 295-301. Este último sostiene que el relato de Lucas de Túy no deriva de un cantar juglaresco, sino que es una invención inspirada en la *Descriptio* latina.

Santiago, éste se dirigió a Toledo, donde se maravilló al ver que reyes bárbaros y príncipes cristianos besaban la mano de Alfonso y se extasió con el lujo de la corte y el número de ricos pabellones que cubrían los campos próximos a Toledo. Se habían congregado allí tantos nobles, que no podían contarse. El rey de Francia exclamó: «Per Deum, iuro non est gloria similis huic in toto mundo!» («¡Por Dios! Juro que no existe gloria igual a ésta en el mundo entero»). Al rey y a sus acompañantes se les ofreció gran cantidad de presentes de oro, plata, piedras preciosas, sedas y caballos. El rey Alfonso hizo que el conde de Barcelona, su suegro, asegurara a Luis que la esposa de éste era hija legítima, cosa de la cual el francés quedó al punto convencido. Ramón, conde de Barcelona, se brindó a luchar con los calumniadores en París, *in parvo ponte*. De los regalos que se ofrecieron a Luis, éste sólo quiso aceptar una hermosa esmeralda, y al regresar a Francia dio esta preciosísima piedra al monasterio de Saint-Denis: «et hunc preciosum lapidem, quem detulerat ab Hispania, monasterio beati Dionysii contulit». A partir de este momento Luis amó tiernamente y honró a su esposa Isabel, que gozó fama de santa y está enterrada en Saint-Denis.

En este relato hay una serie de datos históricos: Luis VII de Francia realmente se casó, en 1153, con Constanza, hija de Alfonso VII y sobrina de Ramón Berenguer IV de Barcelona, y a fines del año siguiente, el soberano francés emprendió una peregrinación a Santiago, de la que regresó en 1155, acompañado, por lo menos hasta Jaca, por el conde Ramón Berenguer de Barcelona. También es cierto que en Saint-Denis se mostraba la preciosa esmeralda regalada por el rey castellano al francés.

Por otro lado, el relato de don Lucas de Túy ofrece un auténtico parecido con el cantar francés del *Pèlerinage*. En ambos textos un rey francés emprende una peregrinación motivada por diferencias con su esposa, y al regresar, tales diferencias desaparecen; en ambos textos los franceses quedan maravillados por el lujo de una corte extranjera, en la cual residen gran cantidad de nobles, hasta tal punto que se albergan en pabellones plantados en las cercanías de la capital; en ambos relatos el rey francés rehúsa cuantiosos y ricos presentes y sólo lleva a su tierra reliquias de las que luego hace donación al monasterio de Saint-Denis.

Menéndez Pidal cree que el poema castellano que se transparenta en el relato de don Lucas de Túy fue escrito bajo la sugestión del *Pèlerinage de*

Charlemagne, que considera compuesto en la primera mitad del siglo XII. La alusión al *parvo ponte* de París podría indicar que el juglar castellano encontró sus primeras fuentes en la capital del reino francés o bien en la feria del Lendit, ya que el *petit pont* de París entraña una referencia muy concreta, difícil de hacer para quien no hubiese salido de Castilla.

Frente a la corriente interpretación del *Pèlerinage* que relacionaba íntimamente el cantar con la feria del Lendit, U. T. Holmes[30] adopta una actitud negativa y supone que los temas básicos del poema se hallan en Guillermo de Malmesbury y en elementos tradicionales ingleses. El *Pèlerinage* sería, según el romanista norteamericano, obra de un poeta anglonormando que escribía con la intención de parodiar los cantares de gesta franceses y que se opondría a las presunciones de los monasterios continentales respecto a la posesión de reliquias. Se trataría, por lo tanto, de todo lo contrario de lo que, desde Gaston Paris hasta Bédier, se tuvo por admitido, y el cantar carecería en absoluto del espíritu «parisién» que veces se ha querido ver en él. Aunque la teoría de Holmes no se acepte, es evidente que el espíritu paródico y caricaturesco es una de las más notables características del *Pèlerinage*.

El *Pèlerinage de Charlemagne* es un cantar de gesta muy singular. No sólo carece de episodios guerreros y heroicos y en él vemos marchar a los franceses vestidos de peregrinos y sin armas, sino que acusa constantemente un consciente tono alegre, bufo y hasta burlesco. La anécdota que pone en movimiento a Carlomagno y sus caballeros no puede ser más cómica, y cómicamente la presenta el poeta: se trata de una divertida indiscreción de la reina que hiere el pundonor personal de Carlomagno en algo tan nimio como es la simple apostura en ceñir la corona. Lo que podría ser una ofensa a la majestad y realeza de Carlos nos llega en la dimensión de una vulgar discusión matrimonial. El poeta, por otro lado, ha sabido sacar muy buen partido de la oposición entre el lujo, el hieratismo y la magnificencia de Constantinopla y la caricaturesca deformación zafia y paleta de los francos, que si bien quedan asombrados ante las maravillas mecánicas, como unos palurdos que van por vez primera a una ciudad, reaccionan con la burla más estrepitosa y la mayor falta de consideración y respeto para su

30. En su trabajo «The Pèlerinage de Charlemagne and William of Malmesbury», en *Symposium*, 1, 1946, págs. 75-81.

magnánimo huésped al proferir los pintorescos *gabs*. Es evidente que el hombre occidental que había participado en las cruzadas y se había quedado perplejo ante la fastuosidad y riqueza de Bizancio, encubriendo una real vaciedad, y las más de las veces orgullo y traición, al oír recitar el *Pèlerinage* debía reírse a carcajadas. El poeta ha sabido presentar las tan cacareadas maravillas de Constantinopla, modelo de país irreal y de ensueño para los cultivadores del *roman courtois*, entonces en sus inicios, empequeñecidas y burladas por el vivo ingenio y el excelente buen humor de Carlomagno y sus doce pares tras abundantes libaciones de clarete. La descripción de Constantinopla, tomada indudablemente de la realidad que ofrecen los textos bizantinos, como ha señalado Margaret Schlauch,[31] es una especie de caricatura de lo que el público elegante admiraba en las novelas francesas que se suelen denominar grecobizantinas.

Los *gabs*, o bravatas, constituyen uno de los momentos más interesantes y divertidos del cantar. Como vimos, son proferidos por Carlomagno y sus doce pares y consisten en auténticas baladronadas concebidas como un juego, es decir, desprovistas de su sentido jactancioso, debido a su misma deformación caricaturesca y a su inverosimilitud. Que se trata de un juego, y no de auténticas fanfarronadas, lo revela no tan sólo la ocasión en que se profieren, sino el miedo que se apodera de los franceses cuando el rey Hugo, indignado, les conmina a que las realicen.

Roldán afirma que tañerá el olifante con tal fuerza que todas las puertas de Constantinopla saldrán de sus quicios, aunque sean de acero, y al rey Hugo le volará su manto de armiño y se le chamuscarán los bigotes. El arzobispo Turpín asegura que hará juegos malabares con cuatro manzanas montado en un rápido caballo. Guillermo de Orange tomará con una mano una gruesa bola de oro y plata, que nadie puede levantar del suelo, la tirará sobre el palacio y derribará parte de sus murallas. Bernart de Brusbán desviará el curso de un río e inundará la ciudad. Hernaut de Gerona se dejará sumergir en una cuba de plomo fundido y, una vez éste se haya enfriado y solidificado, lo romperá y saldrá de ella indemne. Oliveros, que durante la noche anterior se había prendado de la hija del rey, en una sola

31. M. Schlauch, «The palace of Hugon de Constantinople», *Speculum*, VII, 1932, págs. 500-514.

noche realizará con ella cien proezas amorosas... Un ángel enviado por Dios es preciso para que los doce pares se vean con ánimos para realizar estas fanfarronadas, proferidas en un momento de euforia y de alegría. Lo que realmente deja perplejo al lector moderno es que, gracias precisamente a la asistencia divina, Oliveros cumple lo que había anunciado: su famoso *gab*, que inspiró a Anatole France. En la escena de los *gabs*, en los que se ha querido ver influencia céltica,[32] el carácter cómico y burlesco del *Pèlerinage* queda bien manifiesto.

Este cantar nos muestra un poeta de divertido ingenio, de estilo ajuglarado y burlón, que, en el fondo, caricaturiza y parodia los cantares de gesta y los *romans courtois*, tan en boga en su tiempo. Y, bajo este punto de vista, hay que reconocer que P. Aebischer tiene razón al afirmar que el *Pèlerinage* es «una parodia de un poema que ya no tenemos, de una narración que sólo podemos imaginar a través de las indicaciones dadas por la *Descriptio*, y, sobre todo, por el viaje resumido en la *Karlamagnús saga*: un viaje que debió de ser, ante todo, una expedición guerrera, un verdadero cantar de gesta».[33]

Una particularidad curiosa del *Pèlerinage* es que el inventario de los doce caballeros que acompañan al emperador en su viaje a Oriente, es decir los doce pares, se aleja de la enumeración tradicional más frecuente y de la que figura en la *Chanson de Roland*. El hecho interesante es que, al lado de Roldán, Oliveros, Naimón, Guerín, Berengier, el arzobispo Turpín y Ogier de Dinamarca, aparecen otros cinco personajes pertenecientes al ciclo de Guillermo de Orange: son el mismo Guillermo, Ernalt de Gironde, Aimer, Bernart de Brusbán y Bertran. Esta mezcla de caballeros de dos ciclos épicos distintos se encuentra ya en la *Nota Emilianense*, donde los seis caballeros mencionados aparecen todos entre los pares de Carlomagno.[34]

En la segunda mitad del siglo XII se compuso un cantar de gesta que quería ser una especie de continuación del *Pèlerinage*. La trama y el de-

32. Véase Laura H. Loomis, «Observations on the Pèlerinage Charlemagne», *Modern Philology*, XXV, 1927-1928, págs. 331-349, y T. P. Cross, «The Gabs», ibíd., págs. 349-354. Véase asimismo P. Aebischer, «Le gab d'Olivier», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XXXIV, 1956, págs. 659-679.

33. P. Aebischer, *Les versions norroises...*, pág. 161.

34. D. Alonso, «La primitiva épica...», págs. 22-25.

sarrollo de este cantar nos son conocidos gracias a refundiciones en prosa francesa, adaptaciones extranjeras y, principalmente, gracias al texto, conservado en un poema de fines del XIII titulado *Galiens li Restorés*.[35] El primitivo cantar de *Galiens* ofrecía el siguiente asunto:

> Meses después de la partida de los franceses de Constantinopla, la hija del rey Hugo, llamada Jacqueline, da a luz a un, hijo, fruto del *gab* de Oliveros. El niño, al que se le da el nombre de Galién, es educado en la corte de su abuelo, y se le oculta cuidadosamente quién fue su padre y las circunstancias de su nacimiento. Ya mozo, jugando una partida de ajedrez tiene una violenta disputa con su adversario, el cual, encolerizado, le llama bastardo. Galién averigua entonces, por su madre, que es hijo de Oliveros. El mozo emprende un largo viaje con la finalidad de hallar a su padre, al que admira por su fama de gran caballero, y acierta a encontrarle en plena batalla de Roncesvalles, cuando los únicos franceses vivos son Roldán y Oliveros. Éste reconoce a su hijo por la espada que antaño dejó a Jacqueline para que la entregara al hijo que nacería de sus amores, y muere pocos momentos después de haber visto por vez primera a Galién, y éste le venga luchando valerosamente contra una nube de paganos.

En el *Ronsasvals* provenzal ya se conoce esta leyenda pues en el relato de la batalla se inmiscuye la llegada de Galién, que Oliveros no puede llegar a ver por haber sido herido en los ojos, y, a poco, es muerto por el pagano Orgelín. Galién lo venga matando a este último, y sigue luchando hasta caer rendido.

En el *Galiens* el relato de la batalla de Roncesvalles tiene una importancia especial, pues constituye el escenario dramático y heroico en que el mozo encuentra a su padre. Tal relato deriva de los *Roncevaux*, con peculiares innovaciones, algunas de las cuales parecen transparentarse en el *Roncesvalles* castellano. En el fondo, el *Galiens* es un cantar basado en el *Pèlerinage* y en las versiones asonantadas del *Roland*, y en su texto se repite el relato de uno y otro al principio y al final de la acción. En la segunda mitad del siglo XIII, un primitivo *Galiens*, hoy perdido, fue incorporado a una

35. Edición de E. Stengel, *Galiens li Restorés*, Marburg, 1890. Es importante el estudio que dedica al *Galiens* J. Horrent en *La Chanson de Roland*, págs. 63-78 y 377-412.

compilación de gestas francesas, rimada, llamada *Guérin de Monglane*; ésta sufrió diversas refundiciones en verso y en prosa, algunas de las cuales llegaron a ser divulgadas por la imprenta, desde el siglo XVI hasta el XIX, como literatura popular. Estas refundiciones popularizaron, por toda Francia, el tema de la batalla de Roncesvalles en épocas en que se desconocían la *Chanson de Roland* y sus inmediatas derivaciones.

El lector habrá advertido la evidente semejanza entre el asunto del *Galiens* y el desenlace de la leyenda castellana de los infantes de Lara, por lo que se refiere al bastardo Mudarra. Éste es también hijo de un caballero cristiano, Gonzalo Gustioz, y de una princesa extranjera —mora—; en ausencia de su padre es educado en la corte, y se entera de las circunstancias de su nacimiento cuando, jugando al ajedrez con el rey de Segura, éste, irritado porque pierde, le llama bastardo. Mudarra va en busca de su padre, al que se da a conocer mediante una sortija que antaño éste había dado a su madre, y el bastardo, finalmente, venga la muerte de sus siete hermanos y la prisión que había sufrido su padre.

Menéndez Pidal[36] destacó suficientemente la semejanza que existe entre ambos relatos, y señaló que el castellano depende del francés. Posteriormente, cuando se hubo publicado el texto del poema *Galiens li Restorés*, Angelo Monteverdi confirmó el paralelismo.[37]

Inspirado en el *Pèlerinage de Charlemagne* está el cantar titulado *Simon de Pouille*,[38] en el que los franceses hacen una nueva expedición, esta vez hostil, a Jerusalén y Constantinopla.

3. CANTARES DE «ASPREMONT» Y «FIERABRAS»

La historia legendaria de Carlomagno hace que el emperador franco, antes de pasar a España, luche en tierras italianas contra una invasión sarracena. Evidentemente, los cantares que narran las luchas de Carlomagno en Italia

36. R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, págs. 18-20 y 32-33.

37. A. Monteverdi, «Il cantare degli Infanti de Salas», *Studi Medievali, N.-S.*, VII, 1934, págs. 137-138.

38. Véase L. Gautier, *Les épopées françaises*, III, págs. 346-352.

son un lejano eco de las expediciones sarracenas de los años 813, 846 y 878, que en los dos años últimamente citados llegaron a amenazar Roma.

Uno de estos cantares es el de *Aspremont*, cuyo asunto es el siguiente:

Un día de Pentecostés Carlomagno celebra su corte en Aquisgrán, colma de regalos a sus barones y el duque Naimón da las gracias en nombre de todos. Antes de ponerse a comer, irrumpe en la sala Balán, enviado de Agolant, rey sarraceno, que acaba de desembarcar hostilmente en Calabria y envía un mensaje desafiando a Carlos. Éste responde que antes de cuatro meses irá a combatir a Agolant en Aspremont (Aspromonte, en Calabria). Carlomagno manda reunir a los barones para preparar la campaña, y de todos los puntos del Imperio convergen fuerzas en París. Solamente Girart d'Eufrate se ha negado a responder al llamamiento del emperador y ha despachado sin contemplaciones al arzobispo Turpín, que ha ido a su ciudad de Viena (del Delfinado) para convencerle que debe unirse a la expedición cristiana. El mismo Turpín, obedeciendo órdenes de Carlomagno, deja encerrados en la fortaleza de Laón a Roldán (*Rollandin*), Atón, Estolt y Gui, porque son demasiado jóvenes para tomar parte en la guerra. Una vez ha partido la expedición con rumbo a Italia, Roldán y sus compañeros se escapan de su encierro y se unen a ella; también se agrega el fiero Girart d'Eufrate, a quien su mujer ha convencido de que su deber es unirse a Carlos. Al llegar frente a Aspremont se trata de enviar un mensajero a Agolant y para ello se ofrece el joven Richier, el cual no puede llevar a cabo su cometido porque un terrible grifo le mata el caballo y aves de rapiña le impiden el paso. El duque Naimón lo sustituye, y tras un penoso viaje, en el que tiene que luchar contra la nieve, las aves de rapiña, un oso y un leopardo, llega a Aspremont y expone su mensaje a Agolant. Durante su estancia entre los sarracenos Naimón atrae al cristianismo a Balán, el antiguo emisario, y a su hijo Gorhant. Después del regreso de Naimón al campo franco se inician los combates: en uno de ellos Girart derrota al orgulloso Aumont, hijo de Agolante, y, finalmente, los dos ejércitos se enfrentan en Aspremont. En un momento de apuro para los cristianos, acuden los escuderos, criados y pinches de cocina y, entre ellos, Roldán y sus tres jóvenes compañeros, provistos de instrumentos culinarios, que pronto sustituyen por las armas de los muertos. Roldán lucha contra el sarraceno Aumont, lo mata y se apodera de su olifante, de su caballo Vielantiu y de su espada Durendal. Los sarracenos huyen, y después de la batalla, en la tienda que fue de Aumont, ahora en poder de Carlomagno, el papa bautiza a Balán y el emperador arma caballero a Roldán. Es muerto el rey Agolant y su mujer se con-

vierte al cristianismo y se casa con Florent, hijo del rey de Hungría, los cuales quedan investidos con las tierras del rey sarraceno.

Aspremont[39] es un largo cantar de más de once mil versos, escrito, según Roelof van Waard[40] y Alfred Jeanroy,[41] en Sicilia o en Calabria con ocasión de los preparativos de la tercera cruzada, que partió de Messina en la primavera de 1191. Efectivamente, el evidente influjo que han ejercido sobre este cantar la *Chanson d'Antioche* y la *Chanson de Jerusalem*, relativas a la primera cruzada, confirman tal suposición.

Aspremont no es tan sólo la epopeya de las guerras contra los sarracenos en Italia, sino una especie de cantar de mocedades de Roldán, como han considerado generalmente los críticos, entre ellos Ph.-Aug. Becker,[42] opinión contradicha por B. J. Yarkho.[43] Pero, efectivamente, el autor del cantar ha puesto un especial empeño en narrar las primeras hazañas del héroe de Roncesvalles y nos ofrece lo que podríamos llamar la prehistoria de su valentía y sus principales atributos: el olifante, el caballo y la espada, elementos de tanta importancia en la *Chanson de Roland*.

Con una fisonomía y ascendencia diferentes, *Aspremont* pone en escena a otro héroe legendario que ya conocíamos, Girart d'Eufrate, corrupción debida al nombre del río bíblico por Girart de Fraite. Se trata del mismo Girart de Vienne o Girart de Rossilhó. En nuestro cantar Girart, altivo viejo centenario, aparece como un señor feudal destemplado y orgulloso, que no reconoce ni la autoridad de Carlomagno ni la del papa y cuyos gritos de guerra, cuando se decide a luchar al lado de los cristianos, son «¡Viene!» y «¡Saint Maurice!» (el patrón de la iglesia de Viena del Delfinado) y

39. Edición de L. Brandin, *La chanson d'Aspremont*, 2 vols., CFMA, París, 1921-1922; 2.ª ed., 1923-1924.

40. R. van Waard, *Études sur l'origine et la formation de la chanson d'Aspremont*, Groningen, 1937; véase también Siegfried Szogs, *Aspremont*, «Entwicklungsgeschichte und Stellung innerhalb der Karlsgeste», *Romanistische Arbeiten*, Halle, 1931.

41. A. Jeanroy, «La chanson d'Aspremont et les poèmes sur la première Croisade», *Studi Medievali, N.-S.*, XI, 1938, págs. 1-11.

42. *Grundriss*, pág. 71.

43. B. J. Yarkho, *Ueber den «Jungen Roland»*, Leningrado, 1926 (en ruso; véase *Romania*, LII, 1926, pág. 522).

cuyos vasallos son llamados *borgegnon*, en oposición a los *françois* de Carlomagno. Mucho se ha discutido sobre el origen del nombre *Fraite*. Para René Louis,[44] se trata de un topónimo prelatino de una antigua localidad próxima a Saint-Rémy de Provenza (condado de Aviñón), no lejos del *Glanum* que posiblemente inspiró el nombre épico *Monglane*. La mayoría de los críticos están de acuerdo en suponer un perdido cantar de *Girart de Fraite* en el que se hubiera basado el autor de *Aspremont* para la figura de este personaje. En 1949, F. Lot[45] creyó que el autor de *Girart de Fraite* se inspiró en el *Girart de Vienne* y supuso que en el primero «el autor intentaba hacer odiosa y caricaturesca a la vez la actitud de ciertos grandes vasallos de su tiempo frente al rey de Francia. Su obra sería, pues, una reacción contra la tendencia de los cantares de gesta a celebrar las hazañas de los barones sublevados y a achacar a la realeza las injusticias de los conflictos». De todos modos, la hipótesis de R. Louis parece más admisible: supone un primitivo *Girart de Vienne*, perdido, del cual procederían, por un lado, el *Girart de Fraite*, asimismo perdido pero aprovechado por el *Aspremont*, y, por otro lado, el *Girart de Vienne*, resumido en la *Karlamagnús saga*, fuente del cantar de Bertrand de Bar.

En *Aspremont* no son raros los aciertos literarios, aunque la enorme extensión del cantar hace pesada su lectura. El arzobispo Turpín tiene su típica fisonomía de hombre decidido y animoso, que ya al principio de la acción, cuando llega a la corte de Carlomagno el mensaje del sarraceno, se impacienta porque cierto abad no acierta a leerlo lo bastante rápido y lo cubre de denuestos. Su entrevista con Girart d'Eufrate constituye una escena movida y pintoresca: el orgulloso señor de Viena lo recibe malhumoradamente y le dice que se niega a obedecer «al hijo del enano, cuyo padre era rechoncho como una bola, que hubiera servido para jugar a la pelota», clara alusión a Pipino el Breve. El arzobispo, tras lanzarle anatemas y pronosticarle un duro castigo, vuelve la espalda y se marcha dignamente del palacio de tan irascible personaje, que luego rectificará su conducta obedeciendo dó-

44. R. Louis, *Girart, comte de Vienne dans les chansons de geste*, I, Auxerre, 1947, pág. 161. Trata sobre el *Girart de Fraite* en las págs. 115-176.

45. F. Lot, «Encore la légende de Girart de Roussillon», *Romania*, LXX, 1948-1949, pág. 391.

cilmente a su mujer. Los viajes de Richier y de Naimón en cumplimiento de su mensajería constituyen dos narraciones maravillosas en las que los caballeros luchan contra los poderes de la naturaleza y bestias casi mitológicas. La figura del joven Roldán está dibujada con la misma gallardía y joven valor que luego caracterizarán al principal héroe de la epopeya francesa.

El cantar de *Fierabras*, conservado[46] en un texto que se suele fechar hacia 1170, es continuación de otro poema perdido, del cual sabemos la materia gracias a un resumen incluido por Philippe Mousket en su *Chronique rimée* (*circa* 1260), por un largo prefacio del propio *Fierabras* y por una narración llamada *La destruction de Rome*,[47] que precede a este cantar en algunos manuscritos.

El poema perdido, que se suele denominar *Balan*, narraba lo siguiente:

> El rey sarraceno Balán y su hijo el gigante Fierabrás conquistan Roma, la saquean y roban las sagradas reliquias allí conservadas, entre ellas dos barriles con restos del bálsamo con que fue embalsamado el cuerpo de Jesús, bálsamo que tiene el poder de sanar las heridas de quien lo bebe. Carlomagno acude en socorro de Roma, y en un combate singular Oliveros vence a Fierabrás. Los paganos huyen derrotados.
>
> En el cantar de *Fierabras* el rey Balán llega huyendo a España, llevando consigo las reliquias de la Pasión que ha robado en Roma y las esconde en la ciudad de Aigremore. Carlomagno pasa a España persiguiéndole, y Oliveros vence y captura a Fierabrás. Éste se hace cristiano, pero Oliveros cae prisionero y es encerrado en una cárcel en Aigremore. Allí van a parar, capturados en diversas batallas, los otros pares de Francia, pero Floripás, hija de Balán y hermana de Fierabrás, enamorada de Gui de Borgoña, socorre a los prisioneros hasta que son libertados por Carlomagno. Balán es decapitado y el emperador hace dos partes de la tierra conquistada: una para Fierabrás y otra para Gui de Borgoña, que se ha casado con Floripás. El emperador regresa a Francia y deposita las reliquias en Saint-Denis.

46. Del texto francés del *Fierabras* sólo existe la edición de A. Kroeber y G. Servois, en la colección Anciens poètes, París, 1860. Del texto provenzal hay la edición de I. Bekker, *Der Roman von Fierabras*, Berlín, 1829, que incluye extractos de muchos otros cantares de gesta.

47. Edición de J. Groeber, «La Destruction de Rome, première branche de la chanson de geste Fierabras», *Romania*, II, 1873, págs. 1-48.

El cantar de *Fierabras* está lleno de referencias piadosas y claras a las reliquias de la Pasión, y hace expresa mención de que tales reliquias se veneran, en tiempos del poeta, en Saint-Denis y que en su honor se celebra la feria del Lendit. Poco esfuerzo necesitó Bédier[48] para hacer entrar el *Fierabras* dentro de su sistema de explicación de la génesis de las gestas, pues, como dijo el gran crítico, el personaje principal del cantar es el cofre de las reliquias.

Pero el interés que podían despertar estas reliquias tuvo un valor pasajero y circunscrito a un punto determinado de Francia; en cambio, el personaje del gigantazo Fierabrás, que tan valerosamente luchó contra Oliveros y que, una vez convertido, fue un heroico guerrero cristiano, adquirió una extraordinaria popularidad no precisamente justificada por el escaso valor literario del cantar francés o de su antigua versión provenzal.

De la adaptación a prosa francesa que se hizo del *Fierabras* a instancias de Henri Bolomier, canónigo de Lausana, impresa en Ginebra en 1478, se verificó la traducción castellana, *Hystoria del emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, e de la cruda batalla que huvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alexandría, hijo del grande almirante Balán*, de la que existe una edición hecha en Sevilla en 1525 y que se reimprimió constantemente, hasta finales del siglo XIX, como libro de cordel.[49] De esta traducción derivan siete tardíos romances vulgares escritos por Juan José López, que se editaban en pliegos titulados *Carlo-Magno*.[50]

La versión castellana en prosa hizo popular en toda España la figura de Fierabrás; basta recordar las divertidas escenas de la primera parte del *Quijote*, en las que Cervantes saca tanto partido del «bálsamo de Fierabrás», parodiando y caricaturizando lo que, para el poeta francés del siglo XII, fue cosa tan sagrada. El propio don Quijote, polemizando sobre libros de caballerías con el Canónigo, dirá: «¿Qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad lo de la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno, que voto a tal que es tanta ver-

48. *Lég. ép.*, IV, pág. 161.

49. Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, págs. 247-249.

50. A. Durán, *Romancero general*, II, págs. 229-243 (romances 1253-1260).

dad como es ahora de día?» (*Don Quijote*, I, 49). A base de la traducción castellana, don Pedro Calderón de la Barca escribió su comedia *La puente de Mantible*,[51] dignísima manifestación del teatro barroco y que, sin temor a caer en la exageración, se puede considerar como la más bella obra literaria sobre el tema de Fierabrás. Por fin, la trama del cantar de gesta francés había caído en manos de un poeta de verdad.

4. CANTARES DE «OTINEL» Y «GAYDON»

El cantar de gesta de *Otinel*,[52] de finales del siglo XII o principios del XIII, se inicia en el momento en que Carlomagno, de regreso de conquistar Pamplona, proyecta otra expedición contra los sarracenos españoles y es desafiado por Otinel, mensajero del rey moro Garsile (variante de Marsile), lo que lleva las tropas francesas a Italia. El combate singular entre Roldán y Otinel, ambos de fuerzas iguales, separados por intervención divina, y la consiguiente conversión del guerrero sarraceno, que será un excelente luchador cristiano, ofrece notable similitud con la escena del duelo entre Roldán y Oliveros que nos da el *Girart de Vienne*. Otinel, al mismo tiempo, tiene gran parecido con Fierabrás. Carlomagno concede al converso la mano de su hija Belissent, y la campaña contra los sarracenos tiene como centro una localidad de Lombardía que es denominada *Atilie* y *Hatelie*, que Bédier[53] identifica, basándose en pruebas sin duda convincentes, con Tortona, y llega a la conclusión de que la leyenda nació gracias a la colaboración entre juglares franceses y los monjes de aquella abadía lombarda. Es conveniente recordar, sin embargo, que en la *Chanson de Roland* (verso 209) *Haltilie* aparece como un lugar situado cerca de Zaragoza, y en él fueron muertos por los sarracenos los emisarios francos Basán y Basilio. Se ha indicado, además, la posibilidad de que el cantar de Otinel recoja tradiciones de la familia Ospinelli de Tortona.[54]

51. *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, BAE, tomo I, Madrid, 1848, págs. 205-223.
52. Edición de F. Guessard y H. Michelant, *Otinel, chanson de geste*, París, 1859.
53. *Lég. ép.*, II, págs. 269-285.
54. D. Bianchi, «La leggenda di Otinel», *Nuovi Studi Medievali*, II, 1926, págs. 264-301.

El cantar de *Gaydon*[55] tiene por héroe a Tierri d'Anjou, el caballero que vence a Pinabel en el duelo de Aquisgrán que precede a la muerte de Ganelón. Tierri, llamado Gaydón, realiza una serie de proezas, entre ellas, salvar a Carlomagno, que había sido hecho prisionero por unos traidores. El texto conservado de *Gaydon*, posterior a 1234, parece refundición de una versión anterior.

5. EL CANTAR DE «ANSEÏS DE CARTAGE»

El cantar de *Anseïs de Cartage* narra supuestos hechos que se fingen ocurridos en España después de la batalla de Roncesvalles. Viene a ser, pues, una especie continuación de la *Chanson de Roland* (sin aceptar, no obstante, la muerte del rey Marsil), relativa a los acontecimientos de España, así como el cantar *Aymeri de Narbonne* quiere ser otra continuación del *Roland* relativo a hechos acaecidos en Francia. El asunto del *Anseïs de Cartage* es el siguiente:

> Carlomagno, vengado el desastre de Roncesvalles, se ha hecho dueño de España y ha dominado el peligro sarraceno En Saint-Fagon (Sahagún) anuncia a los suyos que ha decidido volver a Francia, pero que conviene dejar a España en manos de un rey cristiano. Para ello sólo se ofrece un joven príncipe, sin gran historial guerrero, llamado Anseís, hijo de Rispeu de Bretaña, muerto en la guerra española. Carlomagno acepta y, en la plaza de Saint-Fagon, frente a sus caballeros, corona al joven como rey «de España y de Cartage» (denominación que parece recordar la antigua Cartaginense) y le entrega su espada, Joyosa. Dada la juventud de Anseís, Carlos deja a su viejo consejero, Ysoré, y antes de partir promete al joven rey que si alguna vez se encuentra en peligro acudirá a socorrerle. Anseís establece la capital de su reino en una ciudad llamada Morligane. Letise, hija de Ysoré, se enamora apasionadamente de Anseís, sin que la calmen los consejos de su padre, que juzga desproporcionada una posible boda. Los caballeros de Anseís le aconsejan que tome mujer, y es precisamente Ysoré quien sugiere que la esposa

55. Edición de F. Guessard y S. Luce, *Gaidon, chanson de geste*, Anciens Poètes, París, 1862.

más indicada sería la hermosa Gaudise, hija del rey sarraceno Marsil, que reside en Morinde, ciudad situada más allá del mar. Anseís, súbitamente enamorado de la sarracena, que jamás ha visto, encarga una embajada a Ysoré para pedir su mano. El viejo consejero, antes de emprender el viaje, le encomienda la custodia de su hija Letise, y le advierte que jamás tenga la idea de deshonrarla, pues en tal caso él dejaría de servirle y se haría mahometano. Durante la ausencia de su padre, Letise, presa de ardiente pasión por Anseís, se introduce en su lecho y se entrega a él sin que el joven rey la reconozca hasta el último momento. Ysoré, mientras tanto, ha llegado a Morinde acompañado por el caballero franco Raimond de Navarre, y ha obtenido la mano de la hija de Marsil para su rey. La hermosa Gaudise, ilusionada con su boda, ya piensa en el bautismo y reniega de los dioses sarracenos; pero he aquí que había sido prometida a un rey pagano llamado Agolant el Salvaje, el cual, enterado de lo acordado con Anseís, se presenta en Morinde, pero es vencido por Raimon de Navarre en un combate singular. Acabado el peligro, Ysoré regresa a España con la respuesta afirmativa de Marsil, pero al punto se entera de que Anseís ha deshonrado a su hija; recrimina al rey por su acción, pero luego finge perdonarlo y disimula su cólera, y con el pretexto de volver en busca de Gaudise, se presenta de nuevo en la corte de Marsil, donde reniega de la fe de Cristo, incita al rey sarraceno contra los cristianos y logra que la guerra se encienda de nuevo. El renegado Ysoré se pone al frente de las tropas paganas que atraviesan el mar y en la costa española vencen a Anseís, que se ve obligado a huir; se inicia una interminable campaña con numerosas batallas. Simultáneamente, la hermosa Gaudise, que acompaña a su padre Marsil en la expedición, envía mensajes a Anseís, y éste consigue apoderarse de ella después de una batalla. La doncella es bautizada y se casa con Anseís. Pero la campaña va de mal en peor para éste, que ve reducido su dominio a poco terreno, y que se ve apretado por el hambre y la desesperación. En estas circunstancias pide auxilio a Carlomagno, el cual, pese a estar enfermo y a su avanzadísima edad, organiza una nueva expedición que entra en España, socorre a Anseís y logra imponer a los cristianos en todo el país. Ysoré y Marsil caen prisioneros: el primero es ahorcado y el segundo es llevado a Francia, y, al no querer recibir el bautismo, es decapitado en Laón. Letise, hecha también prisionera, pide merced a Carlomagno, juntamente con el hijo que ha tenido de Anseís, y es perdonada a condición de que se haga monja. Anseís queda reinando felizmente en España y Carlomagno muere en Aquisgrán.

El *Anseïs de Cartage*[56] es un cantar de más de once mil versos rimados, que se suele fechar hacia 1200,[57] si bien hay firmes razones para creer que se trata de una refundición de otro poema más antiguo, como lo revelan ciertas frases del prólogo (donde el autor dice que los juglares corrompieron la rima de la canción y que él la ha rectificado) y algunas asonancias que todavía permanecen en el texto conservado; estos datos presuponen una anterior redacción asonantada. Se conserva también, fragmentariamente, en el artificial dialecto francoitaliano.[58]

El asunto del *Anseïs*, como señaló Gaston Paris,[59] depende de la leyenda española de don Rodrigo, el último godo, y la pérdida de España. En ella, el rey Rodrigo envía con una misión a África al magnate Julián, y durante su ausencia deshonra a la hija de éste. Julián, de regreso, se entera de lo sucedido, pero disimula y parte de nuevo a África, trata con Tárik y le incita y le favorece en la conquista de España. Los primeros textos que hacen referencia a esta leyenda son árabes y mozárabes, y se relata en la *Historia Silense*, redactada hacia 1110. Milá y Fontanals,[60] no creyendo verosímil que el autor del *Anseïs* se hubiese inspirado en ninguna de estas fuentes, supone un relato tradicional en la España cristiana. Esta hipótesis fue confirmada por Menéndez Pidal,[61] quien afirma la existencia de un relato legendario sobre la pérdida de España, que circularía en el norte de nuestra Península desde la segunda mitad del siglo XI. Se trataría de relaciones populares, seguramente cantadas, sobre los principales incidentes del relato, destacán-

56. Edición de J. Alton, *Anseïs von Karthago*, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Tübingen, 1892. Véase también C. Voretzsch en *Romania*, XXV, 1896, págs. 563-584, y XXVII, 1898, págs. 240-269.

57. Ph.-Aug. Becker, *Grundriss*, pág. 73, cree que el *Anseïs* es de la primera mitad del siglo XIII. Lo mismo cree U. T. Holmes, *A History*, pág. 164.

58. Véase W. Meyer-Lübke, «Études franco-italiennes», I, *Zeitschrift für romanische Philologie*, IX, 1885, págs. 599-640; Gaston Paris, «Anseïs de Carthage et la Seconda Spagna», en las *Mélanges de Littérature Française*, pág. 169 y sigs., y Brettschneider, «Der Anseïs de Carthage und die Seconda Spagna», *Romanistische Arbeiten*, Halle, 1937.

59. *Histoire poétique de Charlemagne*, pág. 277 (Apéndice IX).

60. *De la poesía heroico-popular castellana*, pág. 125.

61. *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo, el último godo*, Clásicos castellanos, I, Madrid, 1925, págs. 63-66.

dose el episodio de la hija de Julián y la traición de éste. «En el siglo XII, pues —dice Menéndez Pidal—, la deshonra de la hija de Julián se contaba no sólo en la seca crónica Silense, de donde ninguna impresión artística podía sacar un juglar francés, sino en una forma literaria, y circulaba en el norte de España, en las tierras de Burgos o de León cruzadas por el camino de peregrinación a Santiago, que es la España por donde viajó el juglar del *Anseïs*».

En efecto, Joseph Bédier[62] dejó bien demostrado que el autor de este cantar conocía perfectamente la topografía española próxima al camino de Santiago, y menciona con precisión a Rabanal del Camino (Ravenel), Astorga (Estorges), León, Mansilla (Maisele), Sahagún (Saint Fagon), Castrojeriz (Castesoris), Hornillos (Fornaius), Roncesvalles, etc. Todo ello le lleva a concluir que «la base del *Anseïs* es una leyenda española recogida en el sitio, hacia Sahagún o Burgos, por un poeta francés que seguía el camino de Santiago». Partiendo de un punto distinto, llega a la misma conclusión que antes iniciara Milá y que luego confirmó Menéndez Pidal.

Otra leyenda española deja su huella en el *Anseïs*. Se trata de la villa de Luiserne, la cual, según este cantar, fue tomada por Carlomagno tras siete años de cerco (tantos como la campaña española, según el *Roland*), y la entregó, con el resto de la Península, al joven Anseís. Éste, al ser su reino invadido por los sarracenos, se hizo fuerte en Luiserne, ciudad que quemó cuando se vio obligado a evacuarla. Los sarracenos la reedificaron y la poblaron de nuevo. Cuando Carlomagno llega en auxilio de Anseís, ataca nuevamente Luiserne, pero, deseoso de ahorrar las vidas que los guerreros cristianos perderían en una dura lucha contra una ciudad tan fuerte, ruega a Dios que realice un milagro. Efectivamente, Luiserne se hunde milagrosamente, y el lugar que ocupaba queda asolado («fondi Luiserne, tous est li lius gastes», verso 11.313). Todavía lo ven los peregrinos que van a Santiago, comenta el poeta. Esta leyenda se encuentra en la *Chronica* del seudo Turpín, de donde evidentemente la tomó el autor del *Anseïs*, aunque no sacara de ella el partido que pudiera haber extraído. Tras enumerar las ciudades españolas conquistadas por Carlomagno, dice el cronista: «Las tomó todas menos Lucerna, que está en Valle Verde (*Lucerna quae est in Valle*

62. *Lég. ép.*, II, págs. 140-148.

Viridi), que no pudo tomarla hasta el último año, porque era muy fuerte y estaba bien abastecida. Por fin la cercó y la sitió durante cuatro meses, pero cuando vio que no la podría tomar por fuerza, rezó a Dios y a Santiago. Entonces se derrumbaron los muros y quedó sin habitantes, y una gran agua, como un estanque, se alzó en medio de la ciudad, negra, oscura y horrible; nadaban allí grandes peces negros que aún hoy se ven en aquel estanque». Bédier, con los datos del seudo Turpín y los que ofrece el *Anseïs*, identificó Luiserne con el actual lago de Carucedo, situado entre Ponferrada y Villafranca del Bierzo, hacia el sur, a base de una serie de deducciones impresionantes, si bien quedaba sin explicar el nombre de Luiserne. En 1948, Luis L. Cortés y Vázquez publicó un trabajo revelador sobre este punto.[63] Se trata de la leyenda del lago de Sanabria, o de San Martín de Castañeda, situado en el extremo noroeste de la provincia de Zamora, a unos sesenta kilómetros al sur de Villafranca del Bierzo. En los poblados inmediatos al lago recogió de los campesinos un relato que empieza: «Antiguamente, en el lugar que hoy ocupa el lago de Sanabria —que no existía— estaba situada Villaverde de Lucerna...». Es decir, al cabo de ocho siglos reaparece, en la tradición, el nombre de *Lucerna quae est in Valle Viridi* del seudo Turpín. Según cuenta la gente de Sanabria, Nuestro Señor, en apariencia de mendigo, fue a pedir limosna a Villaverde de Lucerna, y todas las puertas se cerraron, menos una, y para castigar la impiedad de la villa «brotó un impetuoso surtidor de la tierra, que en unos momentos anegó totalmente a Villaverde de Lucerna, quedando el lago como hoy se ve... el lago conservó la virtud de que todo aquel que se acercara a él en la madrugada de San Juan y se hallare en gracia de Dios oiría tocar las campanas de la sumergida Villaverde».[64]

Aunque Cortés y Vázquez dice que le parecen convincentes las razones que da Bédier para identificar la Luiserne épica con el lago de Carucedo,

63. Luis L. Cortés y Vázquez, «La leyenda del lago de Sanabria», *Revista de dialectología y de tradiciones populares*, IV, 1948, págs. 94-114.

64. El tío Cayetano Fernández, de setenta y dos años, de la localidad de Ribadelago, pueblo ribereño del lago de Sanabria, explicaba textualmente en 1948: «Antiguamente llamaban al llagu Villaverde de Lucerna: nu yera llagu entuences, yera una villa [...] cuandu al poco momentu s'ordenou un volcán de fuegu y arriba áugua y entuences dixo el pobre: —Aquí finco mi bastón: estu será un llagu d'áugua. Cuandu al poucu momentu s'envertió todu áugua el llugar y quedó el llagu como se ve ahora» (Cortés y Vázquez, pág. 109).

creo que la contribución del investigador español se impone sobre las deducciones del francés, porque a base de ella queda perfectamente explicado el hundimiento de Luiserne narrado en el *Anseïs*, se identifica el nombre de Luiserne y comprueban el texto y la localización del seudo Turpín.[65]

La misteriosa ciudad de Luiserne aparece en la *Chevalerie Vivien* y en el cantar de *Gui de Bourgogne*,[66] posterior a 1211,[67] en el cual la guerra de Carlomagno en España se hace durar veintisiete años, tras los cuales los hijos de los guerreros franceses, cansados de esperarlos y faltos de gobierno, proclaman rey al mozo Gui de Borgoña, el cual forma una expedición que parte para tierras españolas a fin de auxiliar a los veteranos.

6. LA «CHANSON DES SAISNES»

Observa Bédier[68] que Carlomagno, que sólo dirigió una campaña de tres meses en tierras españolas, aparece en numerosos cantares de gesta luchando años y años en España; en cambio, pasó la mayor parte de su vida guerrera combatiendo a los sajones, y a ello sólo está dedicada la *Chanson des Saisnes* (Cantar de los sajones),[69] poema de tenue historicidad, pues ella se reduce al recuerdo de aquellas campañas orientales y al nombre del caudillo sajón Guiteclín (*Witikind*), que murió en el año 807. No obstante, hay serias razones para suponer que existieron viejos cantares de gesta sobre la guerra de Carlomagno contra Guiteclín, los cuales, como dice Menéndez

65. Uno de los personajes que figuran en el *Anseïs*, Englebers, fue identificado por Bédier con el famoso escritor carolingio Anigilberto; véase *Lég. ép.*, IV, págs. 95-101.

66. Edición de F. Guessard y H. Michelant, *Gui de Bourgogne, chanson de geste*, París, 1859.

67. Esta fecha se basa en el hecho de que en el cantar se menciona la moneda *marchois*, introducida en 1211; cfr. A. Thomas, «Sur la date de Gui de Bourgogne», *Romania*, XVII, 1888, págs. 280-282. Véase también E. R. Curtius, «Gui de Bourgogne», *Romanische Forschungen*, LXI, 1948, págs. 437-447.

68. *Lég. ép.*, IV, pág. 401.

69. Ediciones de F. Michel, *La chanson des Saxons*, París, 1839, y de F. Menzel, E. Stengel y A. Heins, *Jean Bodels Saxenlied*, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, 2 vols., Marburgo, 1906-1909.

Pidal, quedaron oscurecidos y olvidados cuando Jean Bodel de Arras escribió la *Chanson des Saisnes*. Bodel,[70] que floreció a finales del siglo XII y principios del siguiente, es autor de la obra teatral *Jeu de Saint Nicolas*, un *Congé* con datos autobiográficos, cinco pastorelas y ocho *fabliaux*. Víctima de la lepra, acabó su vida en un lazareto.

Bodel inicia la *Chanson des Saisnes* vituperando a los juglares que anteriormente trataron la misma materia que él va a desarrollar, a los cuales denomina «juglares bastardos» (*bastart jugleor*) que nada saben de los «ricos versos nuevos» ni del cantar bien rimado que él ha escrito (*ne savent mie les riches vers noviax ne la chançon rimée que fist Jehan Bodiax*). Con ello alude claramente a antiguos cantares asonantados (que, para su época, en Francia no parecen bien versificados) que se ocuparían de temas que se funden en la *Chanson des Saisnes*. Ésta pretende ser una continuación de la *Chanson de Roland* (al igual que otros cantares, como el de *Girart de Vienne* o *Anseïs de Cartage*), interpretando peculiarmente la última *laisse* en la que Carlomagno recibe la orden divina de reanudar sus luchas contra los paganos, y bajo la sugestión del verso 2.921, que menciona la sublevación de los sajones. El asunto del cantar de Jean Bodel es el siguiente:

> Guiteclín de Sessoigne, rey de los sajones (considerados como mahometanos), esposo de Sebile, ataca las tierras de Carlomagno cuando se entera del desastre de Roncesvalles y de la muerte de Roldán y Oliveros. Carlos emprende la guerra contra él y los dos ejércitos acampan bajo la ciudad de Tremoigne (Dortmund, en Westfalia). La reine Sebile, que desde un pabellón contempla las acciones de guerra, se enamora de Baudoin, hermano de Roldán, que es el más gallardo de los cristianos, el cual atraviesa el río a caballo para visitarla. Al tiempo que establece cierta rivalidad entre Baudoin y el joven Berart, hijo del duque Tierri, Sebile se siente atraída hacia los cristianos e incluso les previene de las sorpresas que preparan los sarracenos. Baudoin, en una de sus visitas al pabellón de la reina, se viste con las ropas de un sarraceno y está a punto de ser sorprendido por el rey Guiteclín. Carlomagno,

70. Sobre este poeta, véase O. Rohnström, *Étude sur Jean Bodel*, Uppsala, 1900. Por un error paleográfico se atribuyeron a un Jean *Bedel* algunas de sus obras; véase Ch. Foulon, «Jehan Bedel ou Jehan Bodel?», *Romania*, LXXI, 1950, págs. 397-399.

para condescender con los deseos de su sobrino que quiere ganar fama, lo envía de nuevo a dar un beso a la reina y obtener su anillo. Baudoin tiene que sortear toda suerte de peligros y que vencer al sarraceno Justamont de Persia. Revestido con sus armas puede atravesar el campo enemigo y llegar a Sebile, la cual, si bien le abraza y besa tiernamente, se niega en un principio a darle el anillo, a lo que accede al fin, pues lo había hecho para probar su constancia. Baudoin está a punto de ser sorprendido nuevamente por el enemigo, pero escapa gracias a sus vestidos de sarraceno y logra alcanzar el campo cristiano. Tras dos años de escaramuzas, Carlos ataca a Tremoigne, lucha con Guiteclín y lo mata; Carlos apadrina la boda de Baudoin con Sebile, que es bautizada, y la de Berart con una cautiva de ésta llamada Helissent. Los dos jóvenes caballeros mueren más adelante luchando contra una nueva acometida de los hijos de Guiteclín, y Sebile se hace monja de un monasterio fundado por Carlomagno.

Sin duda Jean Bodel trató con mucha libertad el tema de la antigua leyenda de los sajones, cuyas primeras manifestaciones despreciaba tanto. Este hecho resulta probado por las diferencias que aparecen entre la *Chanson des Saisnes* conservada y las otras versiones del tema, principalmente las que aparecen en la primera y quinta ramas de la *Karlamagnús saga* escandinava. En la quinta, titulada *Af Guitaclin saxa*, figura Roldán, caracterizado por su orgullo temerario y su poco respeto por el emperador; es el verdadero héroe de la narración, aunque su hermano Baudoin también aparece, así como el tema de sus amores con Sebile, mujer de Guiteclín. Tanto en esta quinta rama de la saga escandinava como en una narración de la primera, el tema de la leyenda de los sajones está en relación con el de la conquista de una ciudad sarracena, Noples, ya citada en la *Chanson de Roland*. Estas referencias hacen creer que habría existido un antiguo cantar de gesta, la *Prise de Nobles*, localidad que P. Aebischer identifica con Pamplona y Robert Guiette con Aix-en-Gascogne.[71]

71. P. Aebischer, *Textes norrois et littérature française du Moyen Âge, I: Recherches sur les traditions antérieures à la Chanson de Roland...*, Ginebra-Lille, 1954, págs. 9-49, y R. Guiette, «Notes sur la prise de Nobles», *Romanica Gandensia*, IV, 1956, págs. 67-80. Sobre los distintos testimonios que acreditan la existencia de la leyenda de los sajones antes del cantar de Jean Bodel, véase L. Gautier, *Les Epopées françaises*, III, págs. 653-656.

El tema de la *Chanson des Saisnes* era ya conocido en España en el siglo XIII, y, sin duda a partir de textos anteriores al poema de Jean Bodel, *La Gran conquista de Ultramar* nos ofrece el siguiente resumen de la leyenda: «Llególe mensaje [a Carlomagno] de cómo Geteclín, rey de Sajoña, con gran gente de moros, entrara en Alemaña e destruyera la cibdad de Coloña e matara al Adelantado, que era señor della, e levárale la mujer e la hija cativas; sobre eso hobo su consejo que se tornase, que muy mejor era de guardar lo que tenía ganado que no de ir a lo que tenía aún por ganar; e fuese Carlos para Sajoña, e tomóla, e mató al rey Geteclín, que era señor della, e casó a Baldovín, su sobrino, con la mujer de aquel rey, que era a gran maravilla lozana e hermosa, e después que la hizo cristiana púsole nombre Sevilla, así como a su mujer, e hízolo señor de aquella tierra».[72]

Simultáneamente circulaba por España una peculiar adaptación castellana del poema de Jean Bodel, cuyas características ha fijado Menéndez Pidal[73] a partir de cuatro romances, fragmentos del perdido relato. En esta adaptación castellana la escena de la leyenda se traslada a España, donde *Sajonia* se convertía en *Sansueña* y Sebile aparecía como hija, no como mujer, del rey Guiteclín, peculiaridades que también se encuentran en *Vita Sancti Honorati*, escrita en el sur de Francia en el siglo XIII. El nombre de la sarracena, lógicamente convertido en Sevilla (como en la *Gran Conquista*), hacía que el río tantas veces atravesado por Baldovinos (o sea Baudoin) dejara de ser el Rin para convertirse en el Guadalquivir (o sea en el acueducto de «los caños de Carmona»). Todo ello corrobora aquella afirmación que con tanta insistencia hace Menéndez Pidal en sus múltiples estudios: «la gran libertad con que, en España, era tratada la materia épica francesa».

Los cuatro romances, gracias a los cuales Menéndez Pidal ha demostrado la existencia y ha señalado algunas características del cantar castellano que adaptaba el poema de Bodel, son los siguientes:

72. Edición de P. de Gayangos, pág. 185.

73. R. Menéndez Pidal, «La Chanson des Saisnes en España», *Mélanges Mario Roques*, Baden-París, 1950, págs. 229-244.

1. *Suspiro de Baldovinos*, que trata de la escena en que Baudoin (Baldovinos) atraviesa el río para ver a Sebile (Sevilla) en demanda del anillo.

2. *Nuño Vero*, en el que Baudoin (Baldovinos), vestido con las armas del sarraceno Justamont (inexplicablemente llamado Nuño Vero), y fingiendo ser éste, se presenta ante Sebile (Sevilla). Es el famoso romance que empieza: «Nuño Vero, Nuño Vero, buen caballero probado».

3. *Baldovinos sorprendido en la caza*. Recuerda la escena en que Baudoin, vestido de caza, llega hasta el pabellón de Sebile. En algunas versiones, el nombre de Baldovinos se convierte en Conde Olinos.

4. *Belardos y Baldovinos*. Basado en los episodios de la *Chanson des Saisnes* en que se narra que Carlomagno teme que Baudoin (Baldovinos) haya ido sin armas al campo enemigo y lo hayan muerto, y Berart (Belardos) va a buscarle.

7. EL CANTAR DE «AQUIN»

Así como la *Chanson des Saisnes* presenta a Carlomagno luchando contra «sarracenos» en las orillas del Rin, la de *Aquin*[74] lo lleva a luchar contra otros «sarracenos» que han invadido Bretaña. El jefe de los invasores se llama Aquín o Aiquín, y es titulado «emperador de los sarracenos», o bien Aquín de Nort-Païs. En el cantar, rico en lances de guerra y en el que entre los caballeros franceses destacan uno llamado Fagón, no famoso en otras gestas, y Naimón, que en otros poemas aparece como un sabio consejero al estilo del Néstor homérico, desempeña un papel marginal Tiori de Vannes; esposo de Bagueheut, hermana de Carlomagno, y padre de Roldán. Antes de Bédier se consideraba que en *Aquin* se recogían recuerdos legendarios de las expediciones de los francos en Bretaña contra los normandos en los años 786, 799 y 811; Bédier[75] sostiene que el cantar fue escrito independientemente de toda tradición legendaria y con la finalidad de atraer la opinión a favor del arzobispado de Dol.

74. Edición de F. Joüon de Longrais, *Le roman d'Aquin*, Nantes, 1880.

75. *Lég. ép.*, II, págs. 99-142.

8. LA «CHANSON DE LA REINE SEBILE»

Las novelescas aventuras de la esposa de Carlomagno, falsamente acusada de adulterio, estaban ya muy divulgadas a principios del siglo XIII, como atestigua la *Chronica* de Alberic de Trois-Fontaines, al resumirlas en la siguiente frase: «Super repudiatione dicte regine, que dicta est Sibilia, a cantoribus Gallicis pulcherrime contexta est fabula» («Acerca de la reputación de dicha reina llamada Sibila, compusieron una bella narración los cantores galos»). Al siglo XIII remontan también tres fragmentos del primitivo texto de la *Chanson de la reine Sebile* y en un manuscrito del siglo XIV se conserva una refundición en dialecto francoitaliano que se conoce con el título de *Macaire*.[76]

Esta narración novelesca, totalmente desligada de la historia, nos presenta a Carlomagno en los últimos años de su reinado, viejo y achacoso, casado con la joven y virtuosa Sebile (llamada Blancaflor en la refundición francoitaliana). Un caballero, descendiente del malvado linaje del traidor Ganelón, llamado Macaire, al ser reprendido por la reina cuando le manifiesta sus pretensiones amorosas, se venga de ella haciendo dormir a su lado a un horrible enano y descubriéndolo ante Carlos, quien queda convencido de que su mujer le ha sido infiel. Cuando la llevan a quemar en una hoguera, el confesor de Sebile, que sabe que es inocente, logra que le sea conmutada la pena de muerte por la del destierro. En su errabundeo la acompaña el leal Auberí de Montdidier, el cual es sorprendido y asesinado por Macaire; pero el perro de aquél sigue al asesino y en plena corte de París lo acomete y le arranca un pedazo de carne. La corte, admirada del caso, hace seguir al perro, el cual les conduce hasta el cadáver de Auberí, con lo que se pone de manifiesto el crimen. Se ordena un raro combate singular para aclarar la verdad, en el cual el perro lucha contra Macaire y lo mata. Sebile, mientras tanto, es acogida por un villano llamado Varocher, de extraordinaria bondad y nobleza a pesar de su repugnante aspecto físico, el cual acompaña a la reina hasta Hungría, donde da a luz a Luis, hijo de Carlomagno. El rey de Hungría se entera de las desventuras de Sebile

76. El texto francoitaliano, conservado en el manuscrito XII de San Marcos de Venecia, fue publicado por A. Mussafia, *Altfranzösische Gedichte aus venezianischen Handschriften, II, Macaire*, Viena, 1864. La edición de F. Guessard, *Macaire*, Anciens poëtes, París, 1866, ofrece un ensayo de reconstrucción del poema francés.

y se apresura a comunicarlas al emperador de Constantinopla, que es padre de la reina francesa. El emperador reúne un gran ejército para atacar a Francia y vengar a su hija. Tiene lugar una larga y feroz guerra, en la que al lado de Carlos se distinguen el duque Naimón y Ogier de Dinamarca, y en las tropas griegas el villano Varocher, convertido en caballero y que realiza maravillosas hazañas. Durante el combate singular que sostienen Ogier y Varocher éste, entre golpe y golpe, va explicando a su adversario la falsedad de las acusaciones de que fue objeto Sebile. El guerrero francés interrumpe la lucha para comunicar tales noticias a Carlomagno y éste solicita el perdón de su esposa.

Tres manuscritos fragmentarios han hecho llegar hasta nosotros quinientos versos alejandrinos del texto francés de la *Chanson de Sebile*.[77] La trama general del cantar se conoce gracias a la refundición francoitaliana, pero más fielmente gracias a una versión popular neerlandesa y a una notable traducción castellana del siglo XIV titulada *Cuento del emperador Carlos Maynes e de la emperatris Sevilla*, conservado en un manuscrito de la Biblioteca del Escorial.[78] El texto castellano, una de las más antiguas muestras de la novela caballeresca española, reproduce con extraordinaria fidelidad el texto francés, lo que invalida la suposición de que la versión castellana derive de una adaptación francesa en prosa. Aebischer[79] ha destacado la fidelidad con que la prosa castellana sigue el cantar francés, que sólo conocemos fragmentariamente, y, a base de aquélla, calcula que el cantar perdido constaría de unos 3.500 versos. El libro castellano titulado *Historia de la reyna Sebilla* difiere del *Cuento* del manuscrito del Escorial, pero también remonta al cantar francés.[80]

77. Véase A. Scheler, «Fragments uniques d'un roman du XIII siècle sur la reine Sebile», *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, XXXIX, 1875, págs. 404 y sigs.; A. T. Baker y M. Roques, «Nouveaux fragments de la chanson de la reine Sebile», *Romania*, XLIV, 1915, págs. 1-13; y el trabajo señalado en la nota 79, de P. Aebischer.

78. Editado por primera vez por J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, V, págs. 344-391, y luego A. Bonilla y San Martín, *Libros de caballerías*, I, Madrid, 1907, págs. 503-533.

79. P. Aebischer, «Fragments de la Chanson de la Reine Sebile et du roman de Florence de Rome, conservés aux Archives cantonales de Sion», *Studi Medievali, N.-S.*, XVI, 1943-1950, págs. 135-152.

80. Véase Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, pág. 246.

IV

CANTARES SOBRE VASALLOS REBELDES

Una de las tres gestas francesas señaladas por Bertrand de Bar-sur-Aube es la de Doon de Mayence, linaje al cual perteneció el traidor Ganelón. Los autores de cantares tardíos se esforzaron en mantener esta arbitraria clasificación, que en modo alguno podemos aceptar. Sí, en cambio, podemos agrupar una serie de cantares de gesta que tienen como héroes a grandes barones feudales que, enemistados con Carlomagno o injuriados por él, o por algún otro rey, rompen los lazos del vasallaje y se rebelan contra la autoridad real.

Aunque los núcleos legendarios de estos cantares de gesta remonten a tiempos muy antiguos, no raramente una época contemporánea a los hechos históricos que novelizan, o a los personajes cuya vida es dramatizada, es evidente que la actitud que adopta el poeta al componer en los siglos XI y XII largas epopeyas en las que la autoridad real es combatida y humillada, al paso que son elevados a la categoría de héroes los vasallos rebeldes, se ha de explicar en relación con el relajamiento del poder de la monarquía francesa en aquellos siglos XI y XII, como se ha señalado con frecuencia y últimamente ha determinado con finas observaciones Reto R. Bezzola.[1] El poeta se hace eco del estado de ánimo de las familias feudales dominantes, que en aquellos momentos regatean su vasallaje a la débil monarquía francesa. En el fondo, todo el ciclo de Guillermo no hace más que celebrar a una heroica y altiva familia, el *fier lignage*, que pasa a la acción por sus propios medios, se arroga la empresa de la cristiandad contra los sarracenos de España, y lleva a cabo grandes reconquistas de tierras que lógicamente de-

1. R. R. Bezzola, «De Roland à Raoul de Cambrai», *Mélanges Hoepffner*, París, 1949, págs. 195-213.

bería haber liberado Carlomagno o su hijo Luis, aquel infeliz y timorato rey Luis de los cantares de gesta, que si mantiene una sombra de realeza es, precisamente, gracias a Guillermo, aunque éste no vea recompensada su lealtad.

En el ciclo de Guillermo, si exceptuamos el cantar de *Girart de Vienne*, los barones luchan contra los sarracenos sin el apoyo real, pero no en franca oposición a la realeza. En los cantares de los vasallos rebeldes, en cambio, los barones mantienen guerra contra Carlomagno, sus predecesores o sucesores, y la lucha contra los sarracenos queda relegada como una empresa secundaria, si no falta totalmente, como ocurre en el *Raoul de Cambrai*. La simpatía del poeta está decisivamente al lado de estos vasallos rebeldes, a los que el pueblo, como es lógico, hará objeto de su preferencia: no en vano el *Renaut de Montauban* es de los pocos cantares de gesta franceses que continuaron siendo populares hasta el siglo XIX.

Doon de Mayence fue objeto de un cantar de gesta en el siglo XII, como atestigua el tantas veces citado preámbulo del *Girart de Vienne* y como se desprende de un pasaje del *Renaut de Montauban* (versos 475-481). Nos queda una versión de mediados del XIII de más de once mil versos.[2] Es una especie de novela de aventuras en la que se advierte el influjo del *roman* bretón, concretamente del *Perceval* de Chrétien de Troyes. El primogénito de Doon es el héroe del cantar de *Gaufrey*, de extensión y carácter parecidos.[3]

I. EL CANTAR DE «GORMONT ET ISEMBART»

El cantar de *Gormont et Isembart* ofrece la peculiaridad de estar compuesto en series de versos octosilábicos asonantados, lo que le da una fisonomía distinta de la de los otros cantares de gesta. Una cuarteta idéntica se repite al final de algunas *laisses*, o series, formando una especie de refrán o estribillo. El poema se ha conservado en estado fragmentario, pues de su redacción versificada sólo conocemos los 661 versos que figuran en un manus-

2. Edición de A. Pey, *Doon de Maience, chanson de geste*, París, 1859; solamente la primera parte por J. Mauclère, *Doon de Mayence*, París, 1937.

3. Edición de F. Guessard y P. Chabaille, *Gaufrey, chanson de geste*; París, 1859; véase R. Seyfang, *Quellen und Vorbilder des Epos Gaufrey*, Leipzig, 1908.

crito de la Biblioteca Real de Bélgica. El asunto de la gesta nos es conocido en su totalidad gracias a la crónica de Hariulf, a la *Chronique rimée* de Philippe Mousket (*circa* 1260) y a una versión alemana. El asunto del cantar es el siguiente:

> Isembart, barón (o sobrino) de Luis, rey de Francia, hijo de Carlomagno, se rebela contra su rey y huye a Inglaterra, donde se pone al servicio del rey sarraceno Gormont y reniega de la fe cristiana. Isembart persuade a Gormont de que debe conquistar Francia y se organiza una expedición capitaneada por el propio Isembart, quien desembarca y ataca el Ponthieu, tierras que antaño fueron suyas, y las saquea e incendia la abadía de Saint-Riquier. El rey Luis presenta batalla en Cayeux a las fuerzas de Gormont y de Isembart [momento en que se inicia el fragmento conservado del antiguo cantar]. Gormont lucha valerosamente y vence a gran número de caballeros cristianos, acompañando cada victoria de insultos a Dios, a los cristianos y a Francia; estos insultos son seguidos por un obsesionante estribillo. El rey Luis combate con él y lo mata. Isembart, llamado *le Margaris*, «el renegado», sigue luchando contra los franceses, el valor de cuyo rey admira. Sin reconocerlo, mata a su propio padre, el viejo Bernart; y finalmente hasta los mismos sarracenos rebelan contra él y lo abandonan malherido. Cuatro franceses lo atacan y lo derriban agonizando. En este momento Isembart invoca a Nuestra Señora, se arrepiente de su perversión y muere confiando en la misericordia de Dios. El rey muere un mes después a consecuencia de las heridas recibidas en la batalla.[4]

Un hecho histórico ofrece una evidente similitud con la materia narrada en el cantar: en el año 881 un ejército normando, procedente de Inglaterra, ataca a Francia, devastando el Ponthieu y quema la abadía de Saint-Riquier, hasta que es derrotado en Saucourt por Luis III, quien murió el año siguiente. Obsérvese que Saucourt se halla a tres leguas de Cayeux, donde, según el cantar, tiene lugar la batalla.

Según una alusión hecha en el fragmento del cantar, corroborada por la versión alemana, Gormont e Isembart, antes de embarcarse para Francia, habían luchado contra un enemigo del primero en Cirencestre. Ahora

4. Edición de A. Bayot, *Gormont et Isembart*, CFMA, París, 1931, 3.ª edición.

bien, cierta *Vita Aelfredi*, escrita por Asser, obispo de Sherborne (muerto hacia 910), nos habla del vikingo Gudrum, que desembarcó en Inglaterra en 870 y derrotó a Alfredo el Grande el año siguiente; este último le venció a su vez en 878 y Gudrum se hizo cristiano. En 879, Gudrum, con sus tropas, se trasladó a Cirencestre, donde estableció contacto con otro ejército de paganos, el cual invernó en Fulham; el año siguiente Gudrum se instaló en Norfolk, al tiempo que el ejército de Fulham se trasladó a Francia, donde realizó incursiones y fue derrotado por Luis III en Saucourt. En 884 Gudrum, que al parecer no se había movido de Inglaterra, rompió las paces con Alfredo. El jefe vikingo murió en 890.[5]

Dos siglos más tarde de estos hechos, en 1088, Hariulf, monje de Saint-Riquier, en Ponthieu, acabó de escribir la crónica de su abadía. En el capítulo XX del libro III, explica que durante el reinado de Luis III, los paganos, acaudillados por el rey Guaramundus y el franco traidor Esembardus, devastaron Ponthieu y quemaron la iglesia de Saint-Riquier. Luis les derrotó y murió poco después. Hariulf dice que trata de estos acontecimientos resumidamente porque ya se encuentran narrados en las crónicas y porque «a diario son repetidos y cantados por gente del país» (*patriensium memoria quotidie recolitur et canitur*).

En 1135 Godofredo de Monmouth, en su *Historia regum Britanniae*, explica que *Gormundus, rex Africanorum*, habiendo invadido las Islas Británicas en el siglo VI, se unió en Cirencestre con Isembardus, sobrino del rey de Francia, el cual renegó de la fe cristiana y pidió ayuda al africano para apoderarse del trono francés; el resultado de tales proyectos no es narrado por el fabuloso y genial historiador Godofredo.

En 1263 hay constancia de que en las proximidades de Saint-Riquier se denominaba *Tombe Isembard* un antiguo túmulo.

5. E. C. Southeward, «Gormont, roi d'Afrique», *Romania*, LXIX, 1946, págs. 103-112, para explicar que Gormont era «de África», en vez de escandinavo, como era en realidad, revela que en 1062 murió el rey histórico de Islandia Gudmondr *enn Rike*, «el poderoso», y que en cuentos galeses aparece cierto hermano del rey Arturo llamado Gormont, hijo de Ricca, que corresponde en galés a *Gormant ap Ricca*, lo que pudo haber dado «Apricca», y de aquí «África». La explicación es ingeniosa, pero ya hemos tenido ocasión de ver que los cantares de gesta franceses convierten en sarracenos y mahometanos a todos los paganos que luchan contra los francos.

Todos estos datos hacen que tengamos la impresión de que el cantar de *Gormont et Isembart* reposa sobre hechos muy concretos y que ya en 1088 el poema era muy conocido en Ponthieu y Saint-Riquier. La crítica anterior a Bédier pudo aplicar a esta leyenda el sistema de las cantilenas sin necesidad de grandes esfuerzos; pero al propio tiempo el autor de *Les légendes épiques* halló en este caso un ejemplo claro para su teoría. Bédier[6] niega que antes del cantar hubiese existido una tradición oral que enlazara con los hechos históricos, y, tras reducir al mínimo la historicidad del poema, afirma que la campaña devastadora de los normandos, en 881, se mantuvo en la memoria de los monjes de Saint-Riquier, abadía que tan duramente sufrió en aquella ocasión, formándose una tradición local monástica que proporcionó a un poeta los datos suficientes para escribir el cantar de *Gormont et Isembart*. Saint-Riquier se halla en la ruta de peregrinación que llevaba de Londres a Jerusalén: los primeros que escucharon el cantar fueron los peregrinos que se detenían frente a la abadía, pues «esta leyenda fue formada por ellos y para ellos» (pág. 90).

En 1924, A. Pauphilet[7] se pronunciaba contra la tesis de Bédier en un artículo verdaderamente sensacional, pues adoptaba una actitud mucho más tajante y revolucionaria que su maestro. Pauphilet se esfuerza en minimizar todavía más el fondo histórico del cantar, y para ello pone de relieve que el protagonista de la gesta es Isembart, personaje totalmente fabuloso, mientras que Gormont, a favor del cual se puede invocar cierta historicidad, es un simple comparsa, en todo lo cual no le falta razón. Partiendo de esta premisa, presenta una interpretación opuesta a la de Bédier: «no son los textos históricos mal comprendidos los que produjeron el bello cantar de *Gormont et Isembart*; es el cantar interpretado por clérigos demasiado ingeniosos lo que produjo los textos seudo-históricos» (pág. 193). Antes de la leyenda existió hecho literario, la invención de un poeta que escribe una obra de imaginación basada en un insignificante acontecimiento histórico, y frente a la conocida fórmula de Bédier: «Au commencement était la route», Pauphilet escribe «Au commencement était le poète». La polémica cundió inmediatamente: Edmond Fa-

6. *Lég. ép.*, IV, págs. 21-91.

7. «Sur la chanson d'Isembart», *Romania*, L, 1924, págs. 169-194.

ral,[8] en 1925, salía en defensa de la tesis de Bédier; Ferdinand Lot,[9] en 1927, se oponía tanto a Bédier como a Pauphilet, concluyendo con esta frase tajante: «La abadía de Saint-Riquier no pudo ser la cuna de la gesta. Por otro lado, es imposible comprender qué interés hubiera podido tener en fabricarla o incluso en suscitarla simplemente. Los reyes de Francia jamás fueron enterrados en Saint-Riquier y el monasterio no podía atraer clientela para exhibir la tumba del pagano Gormont o la del renegado Isembart» (pág. 335). En 1949, I. Arnold y H. Lucas[10] sostienen que en el siglo XI existía en la región en que se halla la abadía de Saint-Riquier una versión del cantar, que es aquella a la que se refiere Hariulf, versión que ignoraba el episodio de Cirencestre. Simultáneamente, en Inglaterra circulaban leyendas sobre cierto rey de los Anglios, Garmund o Wermund, a quien se atribuía la toma de Cirencestre. Un anglonormando que conocía la leyenda inglesa, o bien un francés que consultó a clérigos o documentos ingleses, combinó ambas leyendas y escribió el cantar.

Frente a tan dispares opiniones sobre un problema que al principio parecía tan sencillo, es explicable que Italo Siciliano, tras ejercer una fuerte crítica sobre Pauphilet, escribiera en 1939 y mantuviera en 1951: «Creemos que Pauphilet tuvo la intuición justa del problema, pero que Faral y Lot pueden tener razón, el primero al creer en el santuario, el segundo al reivindicar la antigua leyenda. Creemos que Bédier hubiera podido dejar vivir las cantilenas y también continuar diciendo con cien buenas razones que los cantares de gesta no han nacido de las cantilenas, del mismo modo que Pauphilet podía dejar vivir la historia y el santuario y creer, con cien buenas razones, que "al principio fue el poeta", aunque el poeta estuviera saturado de historia, aunque se hubiese educado en el santuario».[11]

En cuanto a la fecha del cantar, G. Paris lo suponía escrito a finales del primer tercio del siglo XII. Becker[12] y Bédier, creyendo que Hariulf hace expresa mención de él lo colocan antes de 1088; Lot aduce serios argumentos

8. E. Faral, «Gormont et Isembart», *Romania*, LI, 1925, págs. 481-510.

9. F. Lot, «Études sur les légendes épiques françaises. III...», *Romania*, LIII, 1927, págs. 325-342.

10. I. Arnold y H. Lucas, «Le personnage de Gormont...», *Mélanges Hoepffner*, Paris, 1949, págs. 215-226

11. I. Siciliano, *Les origines...*, pág. 108.

12. *Grundriss*, pág. 36.

para situarlo en el período comprendido entre 1068 y 1088-1104; Bayot se limita a observar que según la lengua y el material épico, parece contemporáneo a los cantares de gesta más antiguos conservados, como la *Chanson de Roland* y el *Guillelme*, sin que se pueda precisar si les es anterior o no; por su parte, E. Hoepffner[13] cree que el *Roland* pudo influir sobre el *Gormont*.

La victoria de Luis III sobre los normandos, en 881, inspiró la redacción de otra obra literaria, muy distinta del *Gormont et Isembart*. Se trata del poema, en antiguo alemán, titulado *Ludwigslied*, escrito inmediatamente después de la batalla por un monje o un hombre de iglesia, y que se considera el primer poema en lengua alemana. Aunque durante un cierto tiempo se haya querido enlazar el cantar francés con el poema alemán, la crítica está de acuerdo en considerar que se trata de dos obras independientes y sin ninguna relación entre ellas, aunque traten del mismo tema y glorifiquen al mismo rey. El mismo Pio Rajna, tan obstinado en demostrar el carácter germánico de la epopeya francesa, llega a la conclusión de que nada une ni emparenta el *Ludwigslied* con el *Gormont et Isembart*.[14]

2. EL CANTAR DE «RAOUL DE CAMBRAI»

El cantar de *Raoul de Cambrai* constituye no tan sólo una de las más impresionantes y bellas gestas francesas, sino también una de las obras más significativas y más recias de las literaturas románicas medievales. Su texto[15] ha llegado hasta nosotros en una redacción de finales del siglo XII que ofrece la singular peculiaridad de estar compuesto en series de rima consonante hasta el verso 5.555, y desde aquí hasta el final (verso 8.276), en series de rima asonante. Parece evidente que se trata de una refundición de un poema más antiguo y la explicación más lógica que se ha dado al cambio de rima es la de L. M. Levin:[16] éste supone que el texto primitivo estaba redac-

13. E. Hoepffner, «Les rapports littéraires entre les premières chansons de geste», *Studi Medievali, N. S.*, VI, 1933, págs. 45-81.

14. P. Rajna, *Le origini...*, págs. 471-472.

15. Edición de P. Meyer y A. Longnon, *Raoul de Cambrai*, SATF, París, 1882.

16. L. M. Levin, «The Epic Motivation of Raoul de Cambrai», *Philological Quarterly*, XI, 1932, págs. 374-384.

tado todo él en rima asonante y el refundidor se impuso la tarea de trasladarlo a rima consonante, pero no siguió más allá del verso 5.555, dejando el resto en su forma primitiva. Aunque Levin cree que entre ambas partes existe perfecta unidad y que remontan a un solo autor, la opinión generalmente admitida es que la segunda, verdadera novela de aventuras, es un agregado posterior a la primera, auténtica epopeya. El asunto de la primera parte del *Raoul de Cambrai* es el siguiente:

Raúl Taillefer, que había recibido del rey Luis de Francia el feudo de Cambrai, muere poco antes de nacer su hijo, fruto de su matrimonio con Aalais, hermana de soberano. El rey intenta dar el feudo y la mano de la viuda a un protegido suyo, Gibouin le Mancel, pero Aalais consigue evitar el matrimonio, aunque el feudo de Cambrai pasa a poder del pretendiente. Raúl, el hijo de la viuda, se presenta en la corte del rey al cumplir los quince años, acompañado de su escudero Bernier, y Luis lo arma caballero y lo hace su senescal. Tiempo después, instigado por su tío Guerrí d'Arras, *le Sor*, «el rubio», Raúl reclama al rey su feudo de Cambrai. El soberano le responde que no puede ser, pues está en poder de Gibouin, pero que el primer feudo que quede vacante, por muerte de su posesor, será para él. Un año después muere el conde Herbert de Vermandois, y Raúl exige a Luis que cumpla su promesa. El rey se niega en principio, pues Herbert ha dejado cuatro hijos a los que no quisiera desposeer, pero ante la violenta protesta de Raúl, acaba concediéndoselo, aunque a condición de que lo conquiste con sus propias fuerzas, sin la ayuda real. La decisión de Raúl aflige a su escudero Bernier, nieto bastardo de Herbert, y contraría a su madre, Aalais, que habiendo sufrido una injusticia semejante, no quiere que su hijo desposea a los hijos del conde Herbert. No pudiendo disuadirle del empeño, Aalais maldice a su hijo, pero al punto se arrepiente de su acción y pide a Dios perdón y que proteja a Raúl.

Raúl, al frente de sus tropas, y aconsejado por Guerrí le Sor, invade el Vermandois. Llegan a la abadía de Origny, de la cual es abadesa Marcens, madre de Bernier, el escudero de Raúl, que lo tuvo antes de entrar en religión, de sus amores con Ybert de Ribemont, uno de los cuatro hijos de Herbert. Raúl decide atacar la abadía, a pesar de las súplicas de Marcens; ésta pregunta a su hijo por qué razón combate contra la tierra de su padre, pero al responder Bernier que es vasallo de Raúl su madre comprende su actitud y la aprueba. Raúl incendia la abadía de Origny, en la que perecen cien monjas y Marcens, la abadesa, en presencia de su propio hijo Bernier. Éste no se considera libre de sus obliga-

ciones hacia su señor hasta que Raúl le golpea en un momento de ira. Entonces abandona su servicio y se encamina a su padre Ybert de Ribemont. Estalla la guerra entre Raúl y los cuatro hijos de Herbert. Éstos intentan llegar a un acuerdo enviando mensajeros a Raúl, el cual se niega a avenirse, siguiendo los consejos de Guerrí le Sor. Se da una feroz batalla en Origny, en la que Raúl combate, vence y persigue implacablemente a Ernaut de Doais. Durante la persecución Raúl le dice a Ernaut que ni Dios podrá salvarle, blasfemia que acarreará la muerte del héroe. En efecto, es atacado por Bernier, su antiguo escudero, que logra matarlo. En el momento de expirar Raúl invoca a Dios y reclama el socorro de la Virgen. Ernaut se venga introduciendo la espada en el cráneo del cadáver, y Bernier llora a su antiguo señor, que él mismo ha matado. Guerrí le Sor pide una tregua al enemigo. En el campo yace el cadáver de un gigante francés, muerto por Raúl. Guerrí hace extraer los corazones de ambos y muestra a las tropas que el de Raúl es mucho mayor que el del gigante, y este espectáculo le enardece hasta tal punto que ordena recomenzar la lucha, pero finalmente es derrotado. Con los restos de su ejército, Guerrí llega a Cambrai, llevando el cadáver de Raúl. Aalais recibe acongojada el cuerpo de su hijo, que había maldecido, y en sus lamentos se desespera de que haya sido muerto por el bastardo Bernier, a quien ella había educado, y que Guerrí no haya podido salvarle. Frente al túmulo, el joven Gautier, sobrino de Raúl, jura vengarle.

Años después, cuando ya es un hombre, Gautier es armado caballero y la guerra entre el linaje de Raúl y el de Herbert empieza de nuevo. Un primer encuentro tiene lugar en Saint-Quentin, y Bernier, con sus tropas, llega hasta Cambrai. Gautier le propone resolver la querella mediante un combate singular. El día fijado se presentan cada uno de los contendientes con un compañero: Gautier, con Guerrí le Sor, y Bernier, con Aliaume de Namur. Aliaume es herido de muerte por Guerrí, a quien Bernier acusa de haber atacado a traición. Rendidos y cubiertos de heridas, acaban retirándose, unos a Cambrai y otros a Saint-Quentin.

El rey Luis intenta vanamente acabar con la guerra entre las dos familias rivales. En la fiesta de Pentecostés reúne en la corte a sus vasallos, tanto los de un bando como los de otro, y al punto surge una terrible contienda en la misma mesa del rey. Se decide que se celebre un nuevo combate entre Bernier y Gautier. Los luchadores quedan malheridos y se les lleva a una misma habitación, donde se les acuesta en dos lechos próximos. Allí echados siguen injuriándose. Entonces entra en la habitación Aalais e intenta matar a Bernier con una barra de hierro, pero éste se postra a sus pies, le recuerda que ella le ha criado y le ofrece la paz. Todos están de acuerdo y se reconcilian. Pero en

> este momento el rey Luis tiene la desgraciada idea de decir a Ybert de Ribemont que, cuando haya muerto, dispondrá de su feudo. Ybert contesta que ya lo ha entregado a su hijo Bernier, y el rey le replica que ello es improcedente porque es bastardo. A estas palabras, los vasallos recuerdan al rey que por su culpa se inició la guerra y todos se precipitan tumultuosamente sobre Luis y lo hieren. A continuación saquean e incendian la capital y todos regresan a sus tierras.'[17]

Aquí acaba la primera parte del *Raoul de Cambrai*, que está cargada de acontecimientos múltiples y mantiene una tensión impresionante de desmesura, crueldad y venganza. El lector, como sin duda el auditorio de antaño, está siempre pendiente de la acción de la gesta, que se desarrolla en un magnífico *crescendo*. A continuación se inicia la segunda parte, la asonantada, que nada tiene que ver con Raúl, y en la que desaparece el heroico salvajismo de la primera. Narra los amores de Bernier con la hija de Guerrí le Sor, luchas contra el rey Luis, intrigas, encantos mágicos, pérdidas y reconocimientos familiares, peregrinaciones a Santiago, etc. Bernier es muerto por Guerrí, que finalmente consigue vengar a su señor, y la guerra entre las familias rivales se prolonga en las generaciones siguientes.

El sustrato histórico de la primera parte del *Raoul de Cambrai* se halla en una anotación de los *Annales* de Flodoardo, que los escribía a medida que ocurrían los acontecimientos. Esta nota dice: «El año 943 murió el conde Herbert, que fue enterrado por sus hijos en Saint-Quentin; luego, habiendo sabido que Raúl, hijo de Raúl I de Gouy (*Rodulfus de Gaugiaco*), se aproximaba para invadir los dominios de su padre, lo atacaron y lo mataron. Esta noticia afligió mucho al rey Luis (o sea, Luis IV)». Por otro lado, en un documento redactado en 1076, por Libert, obispo de Cambrai, se dice que en otro tiempo una condesa llamada Alaidis había hecho donaciones a la iglesia de Saint-Géri, en provecho de su alma y de la de su hijo el conde Raúl (*Radulphus*).

Finalmente, Luis IV de Francia tuvo una hermana llamada *Adeilheidis* (nombre que, como Alaidis, da en vulgar Aalais). Adviértase que, histórí-

17. Hay un excelente análisis del *Raoul de Cambrai* en I. Siciliano, *Le canzoni di gesta*, Milán, 1942, págs. 168-180.

camente, el Raúl de Gouy es un personaje distinto del Raúl hijo de Alaidis, y que ésta es una dama distinta a la hermana de Luis IV.

En los versos 2.444-2.454 del cantar, antes de iniciar la batalla en la que Raúl pierde la vida, hay una curiosa digresión en la que se cuenta que todo el combate fue presenciado por Bertolai de Laón (*Bertolais, et de Loon fu il nez*), el cual de lo que vio escribió un excelente cantar (*Chanson en fist, n'orreis milor jamais*), que luego ha sido muy celebrado en los palacios; cantar —añade— que trata de Raúl, de Aalais, de Guerrí y de Ernaut de Doais.

Frente a este conjunto de datos, Gaston Paris pudo establecer la siguiente teoría: el *Raoul de Cambrai* reposa sobre unos conceptos jurídicos arcaicos, pues plantea un conflicto a base de feudos que cuando muere el señor que disfruta de ellos revierten a la corona, la cual puede designar libremente el sucesor; este estado jurídico remonta al siglo x, pues en el xii los feudos ya eran hereditarios. El cantar reposa, además, sobre unos hechos históricos que pudieron impresionar vivamente a los contemporáneos, lo que supone cantos épico-líricos inmediatos, desgraciadamente alterados por los juglares, para llegar hasta el texto definitivo conservado hoy en día. El refundidor del siglo xii nos informa de que el primer poeta que cantó los actos de Raúl fue Bertolai de Laón, testigo presencial. Para las teorías románticas el *Raoul de Cambrai* era, por lo tanto, uno de los cantares de gesta más preciosos y significativos.

Antes y después de las investigaciones de Bédier, Auguste Longnon dedicó a nuestro cantar varios estudios,[18] en los cuales precisaba y documentaba la anterior explicación sobre el origen de la gesta. Según Longnon , la guerra entre Raúl de Gouy y los hijos de Herbert produjo la redacción primitiva del cantar, escrita contemporáneamente a los sucesos por Bertolai de Laón, testigo presencial. Más adelante, se realizó una primera refundición, fechada en el siglo xi. En la centuria siguiente se llevó a cabo una segunda refundición, que es el texto que conservamos.

Joseph Bédier, en el volumen segundo de *Les légendes épiques*,[19] opone a estas teorías su interpretación habitual, con gran lujo de argumentos y con su

18. En la introducción del cantar antes citada y en dos artículos contra la teoría de Bédier publicados en *Romania*, XXXVII, 1908, págs. 193-208 y 491-496, y XXXVIII, 1909, págs. 219-253.

19. Págs. 335-468, con un apéndice contra Longnon .

característico poder sugestivo. Le es fácil señalar infinidad de contradicciones entre los hechos históricos y lo que se narra en el cantar, principalmente que el Raúl histórico, que murió en la batalla del año 943, no era conde ni era de Cambrai, al paso que el auténtico conde de Cambrai se llamaba Isaac y nada tuvo que ver con aquellos sucesos. El argumento del estado social que revela el cantar no tiene ningún valor, pues los arcaísmos invocados no pasan de ser aparentes, aspecto en el que Bédier fue ayudado por su discípulo J. Acher.[20] Frente a la mención de Bertolai de Laón, Bédier opone una serie de consideraciones ingeniosas: Bertolai es una ficción del poeta que en el siglo XII escribió el cantar, del mismo modo que es una ficción el aedo Demodocos de la *Odisea*; del mismo modo que Dictes y Dares jamás se hallaron en el asedio de Troya, ni Turpín en Roncesvalles; del mismo modo que el Santo Grial no fue escrito por Jesucristo como afirma el autor de esta maravillosa novela.

Destruidos, al parecer, los argumentos básicos de la teoría romántica, Bédier expone la suya: si bien el elemento histórico se refleja en el *Raoul* de un modo muy imperfecto, no ocurre lo mismo con las indicaciones geográficas relativas a las proximidades de Cambrai; el autor conoce perfectamente las localidades situadas a cincuenta kilómetros a la redonda de la abadía de Origny, centro de la acción del cantar. En éste son muy frecuentes las referencias a un santo casi desconocido en otras gestas, Saint-Géri; los personajes le invocan; juran por su cuerpo, y el poeta hace sepultar en su iglesia los cadáveres del padre de Raúl y el de Raúl mismo. La abadía de Saint-Géri se alzaba en una colina próxima a Cambrai, y ya hemos visto que una condesa llamada Alaidis hizo donaciones a esta abadía en sufragio de su propia alma y de la de su hijo Raúl. Añádase a todo ello que en Saint-Géri se celebraba una fiesta muy concurrida, que en un documento del siglo XV es llamada «la fiesta de los juglares». Los nombres de Raúl y de su madre Aalis perduraron en la memoria y en los documentos de los monjes de Saint-Géri, y de ellos pasaron al juglar que escribió la gesta.

El primero de los trabajos de F. Lot[21] en oposición a la teoría de Bédier

20. J. Acher, «Les archaïsmes apparents dans la chanson de Raoul de Cambrai», *Revue des Langues Romanes*, L, 1907, págs. 237-266, y «Notes sur Raoul de Cambrai», ibíd., LIII, 1910, págs. 101-160.

21. F. Lot, «Études sur les légendes épiques françaises: Raoul de Cambrai», *Romania*, LII, 1926, págs. 75-133.

se ocupó del *Raoul de Cambrai*, y apareció en 1926. Objeta que los monjes de Saint-Géri en modo alguno podían caer en el error de confundir al conde Raúl, hijo de su bienhechora Aalais, con el Raúl que en 943 luchó contra los hijos de Herbert, de que tenemos noticia por los *Annales* de Flodoardo; esta confusión se explica por una transmisión popular, no una transmisión monástica. Nada se opone a que después de la prematura muerte de Raúl se compusiera un «planto», ni tampoco a que la familia de los vencedores de aquella guerra mantuviera el recuerdo de los hechos a través de las generaciones, con lo que Lot presenta la posibilidad de los orígenes dinásticos de las gestas, la mencionada «teoría del linaje», a la que ya nos hemos referido en otros momentos de este libro. Un poema sobre Raúl no pudo nacer en Saint-Géri, diócesis de Cambrai, en el siglo XI, por la sencilla razón de que allí dominaban precisamente los descendientes de los adversarios de Raúl. Pero como quiera que Raúl murió sin descendencia, su recuerdo sólo puede haberse transmitido mediante una composición escrita por un poeta al día siguiente de su muerte, y este poeta es Bertolai.

Menéndez Pidal se ha ocupado de Bertolai de Laón. Recuerda que la *Chanson d'Antioche* conservada es una refundición, hecha por Graindor de Douai, de un texto anterior perdido que redactó Richard le pèlerin a principios del XII (véase, más adelante, pág. 314), y hace el siguiente comentario, tan definidor de la actitud del romanista español: «Richard le pèlerin, porque escribió en el siglo XII, no estorba a nadie; los más decididos partidarios del individualismo bedierista, los que niegan a Bertolai el derecho de haber vivido, por ejemplo Edmond Faral, dejan vivir en paz con pleno crédito, al pobre Richard como cantor de hechos coetáneos [...] Bertolai de Laón, en cambio, porque escribe en el siglo X, resulta insufrible para quien cree que se deben retardar las fechas de la épica; no puede tolerarse en época tan remota un autor de gesta coetáneo de los hechos cantados y mucho menos si representa el juglar guerrero, propio de la edad heroica; hay que acabar con él, cueste lo que cueste, pues rebasa el límite preciso entre los siglos XI y XII, más atrás del cual no ha de fecharse en el futuro, trabajo alguno, según establece Bédier segura y arrogantemente [...] En fin, no hay razón suficiente para negar a la cita de Bertolai de Laón el crédito que se da a la cita de Richard le pèlerin, dos testigos presenciales, nombrados en iguales circunstancias, no al comienzo del poema como autores del total, sino en medio del re-

lato, para autorizar un pasaje particular [...] Bertolai, noble combatiente y a la vez poeta de una guerra en el siglo x, no es más increíble que un don Alonso de Ercilla, noble combatiente en el siglo xvi. Si la *Araucana* es en algunos episodios más verídica que el *Raoul de Cambrai*, esto se debe a que llegó a nosotros en su estado original, sin sufrir ninguna refundición».[22]

Sea cual fuera su origen, el *Raoul de Cambrai* es un maravilloso poema. Reto R. Bezzola[23] ha determinado que el cantar desarrolla orgánicamente un tema fundamental: la lucha por la posesión de un feudo y la defensa desesperada del derecho que el vasallo se atribuye contra el emperador y contra la voluntad del soberano de disponer de sus tierras. El *Raoul* refleja un momento de debilidad del poder real, el cual no logra imponer su autoridad sobre vasallos rebeldes, que luchan entre sí, pero que se unen y obran conjuntamente cuando se trata de enfrentarse con el rey. La figura de Raúl es una de las mejores creaciones de la epopeya francesa. Su desmesura y su salvajismo hacen de él un auténtico energúmeno, que no respeta nada ni a nadie y que llega a ofender a Dios con la blasfemia que le acarreará el castigo de la muerte. Su impiedad le permite incendiar el monasterio de Origny y contemplar con deleite cómo arden las indefensas monjas que él mismo hace «quemar y freír» (*ardoir et graaillier*), pero cuando luego vuelve a la tienda y pide que le traigan pavos asados, cisnes en pimienta y abundante volatería, y le advierte su senescal que es día de ayuno, Raúl se abstiene de tales alimentos y se excusa porque «había olvidado la cuaresma» («le quaresme avoie entroublié», verso 1.582). El poeta es francamente favorable a este héroe tan depravado: lo demuestra el valor indudable con que Raúl lucha, su invocación a Dios y a la Virgen en el momento de morir, la escena en que Guerrí le Sor, su auténtico ángel malo, muestra el tamaño desmesurado de su corazón,[24] la reverencia con que es tratado su cadáver, etc. Raúl es, como ciertos personajes ro-

22. R. Menéndez Pidal, «Problemas de la poesía épica», *Instituto Español de Lengua y Literatura*, Roma, 1951, págs. 6-8.

23. R. R. Bezzola, «De Roland à Raoul de Cambrai», *Mélanges Hoepffner*, París, 1949, págs. 195-213.

24. Este tema se halla también en los Nibelungos, cuando Gunar compara los corazones del gigante Hogni y del cobarde Yali. En la gesta francesa la escena es más significativa, pues el gigante tiene el corazón más pequeño que Raúl, que es un guerrero de proporciones físicas corrientes.

mánticos —don Juan Tenorio, de Zorrilla; don Félix de Montemar, de Espronceda—, un héroe simpático por su misma maldad, muy propio para despertar una profunda admiración entre el público de castillos y de ferias.

A su lado el bastardo Bernier tiene también un relieve especial. El poeta lo ha colocado en un conflicto de deberes más corneliano que calderoniano: por un lado, debe fidelidad a su señor feudal, y en ella permanece hasta que Raúl lo golpea, acto con el que se rompe el contrato de vasallaje, según el derecho feudal; por el otro lado, los deberes de hijo de Marcens y de Ybert, puestos a prueba durísima cuando tiene que presenciar impasible cómo arde la primera y cuando debe tomar las armas contra el segundo. El conflicto subsiste hasta el fin del cantar, como se observa en el planto de Bernier ante del cadáver de Raúl, a quien él mismo ha quitado la vida, y cuando cae de rodillas delante de Aalais, la dama que lo educó. Las rápidas reacciones de Bernier no constituyen, en modo alguno, un error psicológico, sino todo lo contrario, un acierto en la expresión de su conflicto moral.

El realismo del *Raoul de Cambrai* es muy acusado y, en algunos momentos, supera al del *Guillelme*. La escena del incendio del monasterio de Origny con las monjas víctimas de las llamas es una página impresionante y grandiosa. La mayor crudeza se halla en los versos en que se describe a Ernaut ensañándose con el cadáver de Raúl y mojando la espada en su cerebro («en la cervele li fit li branc baignier»).

3. LA LEYENDA DE «OGIER LI DANOIS»

Ya en la *Chanson de Roland* se nombra varias veces a un duque del séquito de Carlomagno llamado Oger de Danemarche o li Daneis, el cual figura también en otros cantares de gesta (*Pèlerinage de Charlemagne*, *Fierabras*, *Gui de Bourgogne*, etc.) sin un relieve especial, y es mencionado en la *Chronica* del seudo Turpín (*Ogerius, rex Daciae*); en esta obra se indica que sus hazañas son celebradas en cantos. Antes de todas estas menciones, el guerrero era ya famoso puesto que en la segunda mitad del siglo XI la *Nota Emilianense* cita, entre los caballeros de Carlomagno, *Oggero spata curta*, y realmente la espada de Ogier se llamaba realmente *Corte* o *Courtaine*. Como quiera que la leyenda de este personaje no tiene ninguna relación

con Dinamarca, se ha conjeturado que el sobrenombre de *li Danois* pudiera ser una corrupción de *l'Ardennois* («el de las Ardenas») o, tal vez más acertadamente, que el apelativo de «danés» equivaliera a «luchador» o «fuerte». Existió un primitivo cantar sobre este guerrero, del cual es refundición el poema llamado *Chevalerie Ogier*[25] escrito por Raimbert de París entre 1192 y 1200, según Émile Roy,[26] o hacia 1220, según Becker. La primera parte de este poema fue refundida a través de una fuente, que no se identifica exactamente con ningún texto conocido, a fines del siglo XIII por Adenet li Rois, con el título de *Enfances Ogier*.[27] El asunto del poema de Raimbert es el siguiente:

> En una disputa durante una partida de ajedrez Charlot, hijo de Carlomagno, mata a Baudouinet, hijo de Ogier, y al negarse el emperador a hacer justicia, Ogier se rebela contra él y jura no concederle tregua hasta haber matado a Charlot de su propia mano. Abandona la corte de Laón y se acoge a la hospitalidad de Didier, rey de los lombardos, en Pavía, el cual lo hace gonfalonero de su reino y le da los castillos de Montchevreuil y Castelfort. Carlomagno emprende una campaña contra el rey lombardo y el barón rebelde y se libra una batalla en los prados de Saint-Ajose, en la cual Didier huye y Ogier tiene que luchar contra los mejores guerreros franceses, como Girart de Vienne y Ricardo de Normandía, al que mata, hasta el momento en que se ve obligado a retirarse. Tiene lugar entonces una heroica pugna del rebelde, solo con su caballo Broiefort, por caminos de Italia, luchando contra sus perseguidores. Topa con la legendaria pareja de amigos Amís y Amile, y los asesina porque sabe que su muerte producirá un gran dolor a Carlomagno. La ferocidad de Ogier aumenta y sus actos son desmesurados: mata a la gente que encuentra y lucha a pedradas con los franceses que le persiguen. Finalmente, se refugia en Castelfort (en Toscana), donde resiste un cerco de siete años, llega a quedar como único defensor y se ve obligado a moler el trigo para procurarse pan. No accediendo a la solución pacífica que le propone Charlot, el hijo de Carlomagno, Ogier huye de nuevo y vive en huida constante. El arzobispo Turpín, regresando de Roma, encuentra al rebelde dormido en un valle, y fiel al juramento

25. Edición de J. Barrois, *La chevalerie Ogier de Danemarche*, 2 vols., París, 1842.

26. É. Roy, «Les dates et les allusions historiques dans les chansons d'Ogier le Danois», *Mélanges Jeanroy*, París, 1928, págs. 415-425.

27. A. Henry, *Les oeuvres d'Adenet le Roi, III, Les Enfances Ogier*, Brujas, 1956.

que prestó a Carlomagno, lo hace prisionero y se lo lleva a París. El emperador quiere que muera inmediatamente, pero Turpín, que siente afecto por Ogier, propone hacerlo morir lentamente de hambre, dándole una insuficiente ración de alimento. El emperador accede y Turpín encierra a Ogier en Reims, aparentando cumplir lo acordado, pero de hecho lo alimenta abundantemente y hace lo posible para suavizar su suerte. Al divulgarse la falsa noticia de la muerte de Ogier, los sarracenos de España, sabiendo que a Carlos le falta el guerrero más temible, invaden Francia y llegan hasta las cercanías de Laón. Entre los cristianos cunde la desesperación y todos lamentan que Ogier no exista, pues sólo él podría salvarles del peligro. Cuando Carlomagno está más apurado, Turpín le revela que Ogier vive, pero que sólo accede a ponerse al frente de sus tropas a condición de que se le entregue a Charlot, a quien ha jurado matar. El emperador lo otorga, y Charlot es llevado ante Ogier; cuando éste ya ha desenvainado la espada, un ángel baja del cielo y ordena al barón que no mate a su víctima, pues sólo dándole una bofetada habrá cumplido su juramento. Ogier se incorpora al ejército francés, que, desde este momento, lucha afortunadamente contra los sarracenos. Ogier vence en un combate singular al jefe pagano Brehier y el enemigo queda derrotado. Carlomagno se humilla ante el barón e incluso le sostiene el estribo; le da el condado de Hainaut, el ducado de Brabante y la ciudad de Ermay. Cuando, tras su matrimonio con una princesa inglesa, Ogier murió, su cuerpo fue enterrado en Meaux, cerca de San Benito.

Este relato reposa sobre un fondo histórico muy preciso. Al morir Pipino el Breve, en 768, su hijo Carlos quedó dueño de la parte occidental de la Aquitania, la Neustria y casi toda la Austrasia, y su otro hijo Carlomán obtuvo la parte oriental de la Aquitania, Borgoña y Alemania. La tirante situación en que se hallaron enseguida los dos hermanos se relajó a finales de 771, al morir Carlomán. Carlos invadió los estados de hermano, el cual había dejado una viuda, Gerberga, y dos hijos pequeños; éstos, en compañía de un cortejo de magnates fieles, se trasladaron a la corte de Didier, rey de los lombardos. Entre los francos que pasaron a Lombardía con Gerberga y sus dos hijos, se contaba un cierto Autcharius. Didier se hallaba en pugna con el papa Adriano, el cual envió mensajeros a Carlos para que le protegiera, y, en efecto, este último atravesó los Alpes en 773 y atacó e hizo capitular la plaza fuerte de Verona, donde se hallaban el hijo de Didier, la viuda y los huérfanos de Carlomán y Autcharius. Estos hechos son harto conocidos, pero el

personaje Autcharius es silenciado por todos los cronistas, excepto la *Vita Hadriani* del *Liber Pontificalis*, contemporánea a los sucesos, que lo menciona dos veces juntamente con la familia de Carlomán. Respecto a Autcharius, se sabe también que disfrutó de la confianza del rey Pipino, padre de Carlos y de Carlomán, y que ocupó un elevado puesto en su corte.

En el anecdotario titulado *De gestis Caroli Magni*, escrito por un monje de Saint-Gall, probablemente Notkerius Balbus, entre los años 884 y 887, se narra que uno de los principales personajes de la corte de Carlomagno, *Otkerus* u *Oggerus*, habiendo incurrido en la ira del emperador, se refugió en la corte de Didier de Lombardía. Cuando Carlomagno, en defensa del papa, inició la invasión de las tierras de Didier, éste y Otkerus se apostaron en una torre muy elevada desde la cual podían ver el avance del ejército franco. Otkerus le va describiendo el poder y la fuerza impresionante de los francos, la gran dignidad del cortejo de Carlomagno, y le aconseja huir y esconderse ante tan terrible enemigo, y cae al suelo, casi muerto, cuando ve la propia persona del emperador, equipado para la guerra y refulgente de majestad. Se trata de una anécdota falsa e inventada de pies a cabeza con la finalidad de popularizar la gloria de Carlomagno, en la cual se han cometido varios errores históricos.

Entre los años 1070 y 1080 (con toda seguridad antes de 1084), los monjes de la abadía benedictina de Meaux añadieron a la vida de San Farón, su fundador, un apéndice titulado *Conversio Othgerii militis*. En él se narra que Othgerius, noble guerrero que por sus numerosas victorias recibió el nombre de *Praeliator fortis et pugnator*, personaje de suma importancia en el imperio de Carlomagno, cansado de la vanidad del mundo, decidió profesar en la abadía de San Farón de Meaux, a la que se retiró juntamente con su compañero de armas, Benito. En una fecha que no se puede precisar, pero de todos modos antes de 1180, los monjes de San Farón de Meaux dedicaron a Othgerius y a Benito un impresionante mausoleo en el coro de la iglesia, que se conservó hasta el siglo XVIII, y que conocemos gracias a un grabado de Mabillon. En el fondo había un inmenso sepulcro con las dos estatuas yacentes de los citados personajes, y, sosteniendo los capiteles de la gran arcada que cubría el túmulo, figuraban las de Roldán, Alda, Oliveros, el arzobispo Turpín y un caballero y una dama difíciles de identificar.

Frente a todos estos datos, y otros que sería largo enumerar, la crítica del siglo XIX postuló el nacimiento de la leyenda poco después de los hechos históricos y su regular transmisión hasta la composición del cantar conservado.

Bédier, en el tomo segundo de *Les légendes épiques*,[28] se opuso a esta interpretación, y para ello sostuvo que el Othgerius de la *Conversio* es un personaje distinto del magnate de Carlomán, que casualmente llevaba el mismo nombre. La *Vita Hadriani*, por su parte, fue utilizada por los monjes del monasterio de San Albino de Mortara, situado en la vía de peregrinación de Francia a Roma, como elemento histórico en que basar la leyenda de Amís y Amile (véase, más adelante, págs. 300-303). Los juglares franceses que frecuentaban la vía de peregrinación recibieron de los monjes de Mortara datos sobre Didier y Ogier aplicables a la leyenda de los dos amigos, y así en el siglo XII, y en Italia, nació la leyenda de Ogier, personaje que originariamente era sólo un satélite de Didier. El mausoleo de San Farón de Meaux surgió cuando los monjes de esta abadía tuvieron conocimiento de la leyenda de Ogier, ya formada, y la aplicaron a los restos de Othgerius, su bienhechor.

Becker, en un trabajo publicado en 1940,[29] propuso una explicación parecida. Niega también que el personaje celebrado en la *Conversio* sea el Autcharius histórico, y cree que la primera manifestación de la leyenda es obra de un poeta que, buscando un tema para un cantar, tomó el nombre de Ogier de Danemarche de la *Chanson de Roland* y escribió a finales del siglo XII una *Chanson d'Aigolant*, perdida, de la que hay eco en el seudo Turpín. En el siglo XIII se halló constancia del franco Autcharius, enemigo de Carlomagno, y relacionándolo con el Ogier de Danemarche épico ya existente, nació el cantar de la *Chevalerie Ogier* de Raimbert de París, tal como ha llegado hasta nosotros, sin necesidad de suponer que sea refundición de un poema más antiguo, como todos, incluso Bédier, habían admitido.

Simultáneamente a Becker, en el mismo año 1940, Ferdinand Lot[30] ponía de relieve lo absurdo que es suponer que los monjes de San Farón hu-

28. *Lég. ép.*, págs. 195-206 y 297-334.

29. Ph.-Aug. Becker, «Ogier von Dänemark», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LXIV, 1940, págs. 67-88.

30. F. Lot, «À quelle époque remonte la connaissance de la légende d'Ogier le Danois?», *Romania*, LXVI, 1940, págs. 238-253.

biesen celebrado como un santo, en la *Conversio*, a un perfecto desconocido. Al contrario, lo más probable es que se hubiesen apropiado de un personaje famoso por sus hazañas y que disfrutaba de popularidad para hacer de él un «convertido» que se hizo monje de su abadía. El Autcharius fiel a Carlomán y el Othgerius de la *Conversio* son indudablemente el mismo personaje, y cuando se redactó ésta ya existía leyenda sobre su aventurera vida.

En 1948, Mme. Rita Lejeune[31] publicó un estudio sobre los orígenes de la leyenda de Ogier, trabajo fundamental no tan sólo por las importantes conclusiones a que llega sobre esta leyenda concreta, sino también para el problema general de la génesis de la epopeya. Los puntos esenciales de este estudio son los siguientes: la *Conversio* se refiere al Ogier histórico, gran guerrero del siglo VIII, dato ya establecido por Lot, y el autor que la escribió ya consideraba al personaje como legendario. El Autcharius histórico fue un vasallo leal de Carlomán y un peligroso enemigo de Carlomagno, hasta tal punto que la historiografía oficial carolingia, toda ella devota servilmente al emperador, puso un cuidado extremo en callar su nombre y en hacer que su figura cayera en el olvido, ya que en él y en su actitud hay un testimonio claro del procedimiento poco justo de que se valió Carlomagno para apoderarse de las tierras que legítimamente pertenecían a los hijos de su hermano Carlomán. El nombre germánico *Auda-gari*, que en francés dio *Ogier*, persiste en la actualidad como apellido (en sus formas *Augier*, *Augé* y *Ogier*); su popularidad crece desde la segunda mitad del siglo X hasta el XII, y su centro de irradiación se halla en la Borgoña meridional, el Lionés y el Delfinado.[32] A partir del siglo IX y hasta el XII, se encuentran, además del que se venera en San Farón de Meaux, siete «santos Ogier», con un culto embrionario en Valonia, Holanda, los Vosgos, Suiza, cerca de Burdeos y en la alta Baviera. El cantar *Chevalerie Ogier*, a pesar de conservarse en una refundición, permite la localización de antiguas leyendas so-

31. «Les origines de la légende d'Ogier le Danois», en *Recherches*, págs. 43-195; véase también el resumen de las teorías aquí expuestas en R. Lejeune, «La base historique de l'épopée médiévale», *Europa und der Nationalismus*, Baden-Baden, octubre, 1949, págs. 41-54.

32. Véanse las observaciones sobre este tema de P. Aebischer, «Anthroponymie et toponymie dans la Chevalerie Ogier», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XXXII, 1954, págs. 1.223-1.238.

bre Ogier en Provenza, el Languedoc y el Rosellón, por un lado, y en el Saona, por otro, y, finalmente, en las orillas del Mosa y del Mosela. Una investigación tan detallada, precisa y bien ceñida, lleva a unas conclusiones de la más alta importancia: Ogier, sintomáticamente silenciado por la historiografía oficial carolingia, perduró en la memoria del pueblo en unas zonas muy concretas: el Delfinado, la Borgoña meridional y Provenza, o sea, el territorio francés más hostil a la empresa imperial, territorio que, por haber formado parte del de Carlomán, tenía razones poderosas para considerar a Ogier, temible adversario de Carlomagno y defensor de los hijos de Carlomán, como un personaje simpático. Este territorio, al mismo tiempo, es fronterizo a la Italia del norte, con la que mantuvo siempre estrechos contactos; la parte de Italia que fue, precisamente, teatro de las luchas de Ogier contra Carlomagno. Concluye Mme. Lejeune que no hubo uno, sino varios «cantares de Ogier», y que la *Chevalerie Ogier*, escrita hacia 1200, no constituye un punto de partida, sino que, con sus diferentes ramas, forma una tardía rapsodia de elementos diversos.

El personaje de Ogier, como demuestra y documenta Mme. Lejeune, tuvo una auténtica popularidad en Cataluña y dio, por lo menos, el nombre al héroe fabuloso Otger Cataló. Este aspecto ha sido estudiado con todo detalle por M. Coll i Alentorn,[33] quien da cuenta de textos fabulosos que hacen que en la conquista de Cataluña intervenga *Ogier li Danois*, gracias a lo cual su nombre adquirió cierta popularidad y fue dado a Cataló, de cuya leyenda hay versiones de principios del siglo xv.

El romancero castellano ofrece una notable y curiosa variedad de la leyenda de Ogier, vinculada, más o menos directamente, al cantar de Raimbert de París o al más antiguo refundido por este poeta. Son los tres romances sobre el Marqués de Mantua, Baldovinos y Carloto, que forman un conjunto orgánico de más de mil versos octosilábicos, que trata de la muerte de Baldovinos (Baudouinet) a manos de Carloto (Charlot), hijo de Carlomagno, y de la ejecución del asesino. Los romances dan suficientes datos para reconstruir la versión de la leyenda que circulaba por Castilla. Ogier li Danois es llamado Danés Urgel o Urgero, hermano del rey de Dacia; es

33. M. Coll i Alentorn, «La llegenda d'Otger Cataló i els nou barons», *Estudis Romànics*, I, 1947-1948, págs. 1-47.

Marqués de Mantua (posible corrupción de *Danemarche* o *de les Marches*); Baldovinos «el Franco» es sobrino paterno de Danés, pues es hijo del rey de Dacia y de la reina doña Ermelina, hija del duque Naimón de Baviera. Baldovinos está casado con la infanta Sevilla, hija del rey de Sansueña, la cual se hizo cristiana por amor de su esposo, El príncipe don Carloto requirió de amores a Sevilla, y, al ser rehusado por ésta, decidió matar a Baldovinos para casarse con su viuda; a este efecto, estando en la corte en París, Carloto rogó a Baldovinos que le acompañara a dar fin a una aventura. Partieron, cada uno de ellos con un paje, hasta llegar a una tierra despoblada llamada Floresta, situada a cien millas de Mantua y a veinte del ducado de Milán. Allí Carloto hace esperar a los pajes, se interna con Baldovinos en la espesura y lo hiere a traición; el paje lo halla desangrándose, y por indicación suya, parte en busca de un ermitaño para que lo confiese.

El primer romance (que empieza «De Mantua salió el marqués Danés, el leal») explica cómo en una cacería, siguiendo el rastro de un ciervo, Danés Urgel se interna en la espesura y oye los lamentos de un caballero que está encomendando su alma a la Virgen. Parándose a escuchar con atención, oye que invoca a su esposa:

> ¿Dónde estás, señora mía, que no te pena mi mal?
> ¡De mis pequeñas heridas compasión solías tomar,
> agora de las mortales no tienes ningún pesar!

A continuación, el caballero se despide de los caballeros amigos y parientes suyos: de su primo Montesinos, del infante don Merián, de don Reinaldos, de Roldán, de don Ricardo Normante, de Oliveros, de Durandarte (la espada de Roldán, convertida en un paladín de carne y hueso, modalidad curiosa del romancero castellano), del archiduque don Estolfo, del gran duque de Milán, de Carlomagno, y explica que Carloto lo ha herido a traición. Invoca luego a su tío, y éste se acerca al moribundo y, tras un largo diálogo, Danés Urgel se da a conocer. Llegan enseguida el escudero y el ermitaño que confiesa a Baldovinos, quien expira poco después. Llevan el cadáver a la ermita, y allí, frente a un crucifijo, Danés Urgel jura solemnemente matar a Carloto por justicia o en combate, o morir en la demanda manteniendo la verdad, y promete que, si se le niega justicia, guerreará contra Francia con sus dominios y su persona.

Parten de la ermita y dejan el cuerpo de Baldovinos en la abadía de Flores Valle, de la orden de San Bernardo. En el segundo romance (*De Mantua salen apriesa sin tardanza ni vagar...*) el conde Dirlos y el duque don Sansón se trasladan a París como mensajeros de Danés Urgel, exponen a Carlomagno el crimen que ha cometido Carloto y le piden que haga justicia. El emperador accede y hace encarcelar a Carloto, en espera del juicio. No obstante, Danés Urgel, al frente de un ejército, al que se han incorporado Reinaldos de Montalbán y sus huestes (que están en bandería con Roldán, amigo de Carloto), se establece frente a París, con el ataúd de Baldovinos en su tienda, al lado del cual están su madre y su esposa. Carlomagno nombra jueces para juzgar a Carloto.

El tercer romance (*En el nombre de Jesús que todo el mundo ha formado...*) se inicia con la sentencia de los jueces, en la que se condena a Carloto a ser decapitado. Carloto recurre a Roldán para que éste arme gente que impida la ejecución, pero los planes son descubiertos y Roldán es desterrado por Carlomagno durante un año. Las fuerzas de Reinaldos de Montalbán se aprestan a las puertas de París para intervenir si es preciso, pero ello no es necesario, y Carloto es ejecutado.[34]

Estos tres romances tienen relación con los cuatro derivados de la *Chanson des Saisnes*, que hemos citado anteriormente. Como en éstos, Baldovinos aparece aparejado con la infanta Sevilla, hija del rey de Sansueña, pagana que se hace cristiana por su amor. Ahora, no obstante, la acción transcurre antes de Roncesvalles, pues aún vive Roldán. Dos personajes franceses llamados Baudoin se han fundido en el Baldovinos castellano: el hermano de Roldán, según la *Chanson des Saisnes* (hermanastro según el *Roland*, pues allí Baudoin es hijo de Ganelón, padrastro del héroe), y el hijo de Ogier, según la *Chevalerie Ogier*. En los romances del Marqués de Mantua, Baldovinos no tiene ningún parentesco con Carlomagno y es hijo de un rey de Dacia, sugerido indudablemente por el apelativo *Danés* de su tío. La enemistad entre Roldán y Reinaldos de Montalbán es otra nota peculiar, independiente de la tradición francesa, pero que ya se halla en el primitivo *Roncesvalles* castellano (siglo XIII).[35]

34. Véanse los tres romances en Durán, *Romancero*, I, págs. 207-217 (núms. 355-357) y en *Primavera y flor*, págs. 350-369 (núms. 165-167).

35. Sobre este aspecto, véase R. Menéndez Pidal, «Roncesvalles», *Revista de Filología Española*, IV, 1917, págs. 142-146.

Todo parece indicar que nuestros tres romances corresponden a una muy peculiar adaptación castellana de la leyenda de Ogier, que sólo mantiene de la leyenda francesa los puntos esenciales, como es el crimen de Carloto y el juramento de vengarle hecho por Ogier-Urgel. Este juramento, parecido a los que se hallan en otros romances, repite fórmulas bastante frecuentes en la epopeya francesa, y Milá y Fontanals lo compara con un pasaje de *Aliscans* (*De la poesía heroico-popular*, pág. 370).

Fue extraordinaria la popularidad que alcanzó en toda España la versión castellana de la leyenda de Ogier. Dice Cervantes, en el capítulo V de la primera parte del *Quijote*, que la de Baldovinos y el Marqués de Mantua es «historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos, y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma», y, en los inicios del capítulo, don Quijote, que yace en el suelo apaleado por los mercaderes, se cree que es Baldovinos, y cuando se le acerca su vecino Pero Alonso lo identifica con el Marqués de Mantua. El pasaje cervantino constituye el medio gracias al cual un pálido eco de la leyenda de Ogier, convertido en franca parodia, se ha divulgado internacionalmente.

Sobre la base de los tres romances, Lope de Vega escribió, antes de 1604, la comedia titulada *El Marqués de Mantua*, elegante y graciosa adaptación del tema tradicional llena de situaciones bien combinadas.[36] El éxito de esta comedia suscitó, en 1651, una parodia, *La muerte de Baldovinos*, escrita por don Jerónimo de Cáncer y Velasco.

4. EL CANTAR DE «RENAUT DE MONTAUBAN»

Durante siete siglos ha habido en Europa quien se entusiasmara con las aventuras de Renaut de Montauban, las cuales han revestido toda suerte de formas literarias en diversas lenguas. Menéndez Pelayo y Bédier, por ejemplo, recordaban todavía las últimas ediciones populares del *Renaut*, a cuya lectura se entregaban campesinos y gentes de bajo pueblo. El más antiguo texto en que se halla este relato es el cantar, en verso alejandrino, ti-

36. Tiene un segundo título, *Baldovinos y Carloto*: véase la edición en las obras completas de Lope publicadas por la Real Academia Española y el estudio de Menéndez Pelayo.

tulado *Quatre fils Aymon* o *Renaut de Montauban*, que se suele fechar a finales del siglo XII.[37] Es difícil dar un resumen aceptable de las numerosas incidencias de este cantar, cuyo principal mérito estriba en la complicación de la peripecia y en la vertiginosa sucesión de acontecimientos. Su trama esencial es la siguiente:

El día de Pentecostés Carlomagno reúne su corte y advierte que de todos sus vasallos sólo falta uno, el rebelde Beuves d'Aigremont, que en su tierra mantiene una actitud hostil frente a él. Le envía un mensajero conminándole para que acuda a la corte para Navidad, pero Beuves lo mata sin hacerle ningún caso; luego envía a su propio hijo, Lohier, con una fuerte escolta. Lohier habla altivamente y con amenazas a Beuves, a consecuencia de lo cual los barones de Beuves se precipitan sobre los imperiales, los vencen y el propio Lohier es muerto por Beuves. Estalla la guerra entre Carlomagno y Beuves d'Aigremont, al lado del cual se encuentran sus tres hermanos Girart de Roussillon, Doon de Nanteuil y Aymon de Dordone. Los rebeldes son vencidos en una batalla y, tras un acto de humildad, son perdonados por Carlomagno; éste, no obstante, hace asesinar traidoramente a Beuves por barones del linaje de Ganelón. Aymón permanece en la corte de Carlos, sirviendo lealmente al monarca, al cual presenta sus cuatro hijos: Aalart, Renaut, Guichart y Richart, los cuales son armados caballeros por el emperador. Al día siguiente de la ceremonia, cuando Renaut juega al ajedrez con Bertolai, sobrino del emperador, surge una disputa en la cual aquél mata a éste. Los cuatro hermanos escapan de la corte, Renaut montado en su famoso caballo Bayart, y tras visitar a su madre en Dordone, se internan en la selva de las Ardenas, huyendo de la persecución implacable de Carlomagno. En pleno bosque construyen el castillo de Montessor, donde viven cinco años servidos por una numerosa corte de caballeros e ignorados del resto del mundo. Un peregrino descubre el escondite y lo comunica a Carlomagno, quien sitia a Montessor con un poderoso ejército, en el cual figura el propio Aymón, padre de los rebeldes. Después de treinta meses de cerco, los cuatro hermanos se ven obligados a abandonar el castillo y a internarse en la selva, donde sufren toda suerte de miserias, hambre, frío y desnudez, hasta que, después de tres años de vida salvaje, se resuelven a presentarse en su Dordone natal, donde la madre les viste, les llena de riquezas y

37. Ediciones de H. Michelant, *Renaus de Montauban oder die Haymonskindern*, Stuttgart, 1862, y de F. Castets, *La chanson des Quatre fils Aymon*, Montpellier, 1909.

les proporciona una tropa de setecientos soldados. Se encaminan entonces a Gascuña y en Burdeos ofrecen sus servicios al rey Yón, que en aquellos momentos está en guerra con Begón, rey sarraceno de Tolosa. Luchan tan valerosamente y alejan de tal suerte el peligro sarraceno, que el rey Yón les concede que edifiquen un castillo en su tierra, al que llaman Montauban, y a Renaut le da su hermana Clarisse en matrimonio. De esta unión nacen Aymonet y Yonet, y parece que la paz y la tranquilidad de los cuatro hermanos han de ser duraderas.

Un día, Carlomagno, regresando de una peregrinación a Santiago, se admira de la grandeza del castillo de Montauban y pregunta a quién pertenece. Al enterarse de que es de los cuatro hijos de Aymón, de cuyo paradero había perdido el rastro, conmina al rey Yón a que le entregue los rebeldes. Yón se niega al principio, pero, ante la amenaza que Carlos hace pesar sobre sus tierras, tiene que acceder a ponerse de su parte. En Montauban los cuatro hijos de Aymón son nuevamente sitiados por Carlomagno. Con ellos se encuentra su primo Maugís, hijo de Beuves d'Aigremont. Maugís es una mezcla de caballero, ladrón de caminos y hechicero que, gracias a su poder mágico, presta una extraordinaria ayuda a los hijos de Aymón: una vez por arte de encantamiento roba las espadas de Roldán, de Oliveros y de Ogier, que forman parte del ejército sitiador, e incluso la corona de Carlomagno, que odia mortalmente a Maugís. Éste consigue, otra vez, dormirlo mágicamente y llevarlo dentro del castillo de Montauban, pero cuando los rebeldes lo tienen a su completa merced caen de rodillas ante su majestad y se inicia un convenio: Renaut se ofrece a entregarle Montauban y el caballo Bayart y marcharse a Tierra Santa como peregrino, pero Carlos exige que también le sea entregado Maugís, condición que no es aceptada. El hambre y la peste hacen imposible la resistencia en Montauban, y sus defensores huyen por un subterráneo, llevándose al rey Yón, al cual habían hecho prisionero. Los fugitivos se encaminan a Tremoigne (Dortmund, en Westfalia, a orillas del Rin), donde Carlomagno les sitia de nuevo, a pesar de que entre sus altos barones hay una gran simpatía por Renaut, hasta tal punto que Roldán y los demás pares abandonan el ejército imperial. Por su parte, Renaut, que siempre ha sido propicio a una avenencia, logra pactar con Carlos entregándole el caballo Bayart y marchándose a Tierra Santa. Bayart es un caballo extraordinario, que tiene uso de razón y que constantemente ha dado a los cuatro hermanos pruebas de una extraordinaria eficiencia y que ha cargado con todos ellos en los momentos de grave peligro. Renaut, en hábito de penitente, llega a Constantinopla, donde encuentra al encantador Maugís, y los dos primos visitan Jerusalén y reconquistan el Santo

Sepulcro, que había caído en poder de los sarracenos. De regreso a Tremoigne, Renaut se ocupa de sus hijos, a los que introduce en la corte de Carlomagno y, cuando ya son mayores, cede Tremoigne a Aymonet y Montauban a Yonet. Como mendigo se encamina a Colonia, donde se emplea como obrero en la construcción de la catedral, pero, como no acepta retribución alguna por su trabajo, los demás obreros le asesinan. Los ángeles se llevan el alma de Renaut, y su cuerpo es metido en un saco y arrojado al Rin, a través de cuya corriente es conducido milagrosamente por los peces, mientras un coro de ángeles lo siguen e iluminan el agua con una maravillosa claridad. El arzobispo recoge el cuerpo y lo hace llevar a la iglesia, donde celebra un oficio por su alma, y luego el carro en que ha sido depositado se pone en marcha milagrosamente. Por el camino los enfermos que tocan el ataúd son curados y las campanas de Tremoigne se ponen a tañer solas cuando los restos se acercan a la ciudad, donde son acogidos por sus tres hermanos y por los dos hijos, quienes entierran al héroe en el monasterio de Nuestra Señora.

Parece evidente que en la redacción de este cantar intervinieron por lo menos tres poetas, aunque ello no sea un argumento decisivo para apoyar la vieja teoría según la cual el *Renaut de Montauban* era el resultado de la acumulación de tres fases de la leyenda formuladas en épocas distintas: fase de Montessor, fase de Montauban y fase de Tremoigne. Esta última era considerada la más reciente, al tiempo que las dos primeras se interpretaban como la versión septentrional y meridional de la misma tradición. Bédier adujo buenas razones contra esta teoría y llegó a la conclusión de que la leyenda de Renaut se formó, en todas sus piezas, a fines del siglo XII.

La base histórica del cantar fue estudiada por A. Longnon ,[38] el cual señala los siguientes hechos: en 718 Carlos Martel derrotó a Chilperico II, rey de Neustria, quien solicitó la ayuda de Eudón, duque o rey de Aquitania, el cual fue también vencido por Carlos en el norte del Sena y se retiró a sus tierras con Chilperico. En 720, Carlos Martel obtuvo de Eudón la extradición de Chilperico, al cual, no obstante, repuso en su trono. Al año siguiente los sarracenos invadieron los estados de Eudón y lo asediaron en Tolosa, pero éste logró derrotarlos. Es evidente que el Eudón de Aquitania y el Carlos

38. A. Longnon , «Les Quatre fils Aymon», *Revue des questions historiques*, XXV, 1879, págs. 173-196.

Martel de la historia corresponden al Yón de Gascuña y al Carlomagno de la leyenda. Según Longnon , Renaut podría haber sido alguno de los caballeros de Chilperico que le acompañaron en su estancia en Aquitania. Ello no deja de ser una hipótesis que en modo alguno se puede confirmar.

Por otro lado, existe el hecho del culto a San Renaut, cuya fiesta se celebra en Colonia el 7 de enero, y al que en 1205, a lo más tarde, se elevó un santuario, la Reinoltskapelle, desaparecida en 1805. En Dortmund (la Tremoigne de la gesta) existe la Reinoltskirche; en su coro la estatua de Renaut está frente a la de Carlomagno. Existen, además, textos hagiográficos sobre Renaut, los más antiguos de los cuales son una *Vita Sancti Reinoldi*, en prosa, y un himno en verso, fechados en el siglo XIII. Los dos textos aprovechan los datos legendarios que aparecen en el cantar. Según Leo Jordan,[39] en Colonia y en Dortmund se veneraba, desde tiempo inmemorial, a un santo llamado Renaut, que no tenía nada que ver con el héroe de la gesta, pero que fue identificado con él cuando ésta fue conocida. Ello supone una leyenda francesa sobre Renaut de Montauban bastante antigua, pero independiente de Colonia y Dortmund.

Bédier,[40] que niega la anterior hipótesis por creer que la leyenda de Renaut surgió en todas sus piezas en el siglo XII, y que reduce al mínimo los paralelos históricos señalados por Longnon, se fija en que una *Histôrie van Sent Reinolt*, escrita en Colonia en el siglo XV, dice que el prelado que dirigía las obras de Colonia cuando Renaut fue a trabajar en ellas era San Agilolfo, abad de Stavelot y Malmédy, en las Ardenas. La *Passio Agilolfi*, que ya conocemos y que Bédier fecha a finales del siglo XI, compuesta en Stavelot, menciona a Eudón, duque de los aquitanos, entre los aliados de Chilperico que lucharon contra Carlos Martel y mataron a San Agilolfo, dato suficiente, según el autor de *Les légendes épiques*, para proporcionar al primer poeta del *Renaut de Montauban* la pequeña base histórica sobre la que reposa el cantar. La geografía de éste es sumamente precisa en cuanto se refiere a las cercanías de las abadías de Stavelot y Malmédy. De ellas surgió, pues, la leyenda que aprovechó un juglar para escribir el cantar de *Renaut de Monntauban*.

39. L. Jordan, «Die Sage von den vier Haimonskindern», *Romanische Forschungen*, XX, 1903, págs. 1-198.

40. *Lég. ép.*, IV, págs. 189-278.

Posteriormente a Bédier, este cantar no ha sido objeto de nuevos estudios; no obstante, conviene no olvidar que, como ya se indicó antes (véase pág. 221), la *Passio Agilolfi* no es tan moderna como creía aquel crítico, pues debe fecharse entre 972 y 1062, lo cual puede hacer cambiar bastante la anterior explicación.

En los siglos XIII y XIV se escribieron cantares franceses alrededor de la gesta de Renaut de Montauban, entre los cuales hay dos sobre las infancias y fin del nigromántico primo del héroe, *Maugis d'Aigremont* y la *Mort de Maugis*, así como los dedicados a *Vivien de Monbranc* y a *Bueves d'Aigremont*.[41] En el siglo XV se llevó a cabo una refundición en prosa del *Renaut* que alcanzó gran éxito. La bibliografía de las versiones y traducciones de la leyenda es tan complicada que es difícil resumirla.[42]

La leyenda de Renaut tuvo extraordinaria difusión en España, donde el nombre de Rinalde, Renaldos o Reinaldos de Montalbán se hizo popularísimo. En la epopeya y el romancero se advierten dos etapas en las que Renaut entra en las tradiciones carolingias castellanas. La primera está representada por el fragmento conservado del cantar de *Roncesvalles*, en el cual Reinalte muere en la batalla de Roncesvalles y su cadáver es hallado por su padre, el duque Aimón.[43] Ello está en franca contradicción con la leyenda francesa y con el *Ronsasvals* provenzal, y puede derivar de la *Chronica* del seudo Turpín, según la cual en Roncesvalles cayó un caballero llamado Rainaldus de Alba Spina.[44] En algunos manuscritos de la *Primera Crónica General*, provenientes del seudo Turpín, y en otros textos, se encuentra la

41. Véanse los diferentes trabajos de F. Castets publicados en la *Revue des Langues Romanes* de 1886 a 1893. Algunos fragmentos del cantar de *Beuve d'Aigremont* (siglo XIII) han sido publicados por K. Kaiser, E. Geipel y K. Triebel en sendas disertaciones, Greiswald, año 1913.

42. Véase M. Loke, *Les versions néerlandaises de Renaud de Montauban étudiées dans leurs rapports avec le poème français*, Tolosa, 1906.

43. Véase R. Menéndez Pidal, «Roncesvalles», *Revista de Filología Española*, IV, 1917, págs. 140-147. Para la difusión del *Renaut* en la literatura castellana véase, también, J. Horrent, *Roncesvalles*, págs. 145-173.

44. Basándose sin duda en este nombre del seudo Turpín, el italiano Iacopo d'Acqui (final del siglo XIII) hace figurar un «Raynaldus de Monte Albano» en la expedición de Carlomagno a España. Véase A. Monteverdi, «Rinaldo di Montalbano e Bernardo del Carpio a Roncisvalle», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 263-276.

misma peculiaridad, y en el romance de la fuga del rey Marsín, don Renaldo aparece combatiendo al lado de Roldán y Baldovinos. En el *Roncesvalles* y en los romances del Marqués de Mantua, así como en el de la fuga del rey Marsín, se hace referencia a una cierta enemistad entre Reinaldos y Roldán, nota también característica de la leyenda castellana. Ya en el siglo XIII, Renaut de Montauban había adquirido en Castilla una vida propia y se le había relacionado con el hecho más conocido de la epopeya carolingia, la batalla de Roncesvalles, y se le había contrapuesto a su principal héroe, Roldán.

La segunda etapa de la leyenda de Renaut en España, incluido en el romancero castellano, tiene lugar en el siglo XVI, y deriva de las imitaciones italianas del relato francés. El tema se inicia en Italia con el *Rinaldo* en prosa y el *Rinaldo* en octavas, ambos del siglo XIV, y entre las varias obras que tratan diversos aspectos de la leyenda, deformándola y enriqueciéndola en detalles y peripecias, está la *Leandra innamorata*, en verso, de Piero Durante da Gualdo, que se publicó en Venecia en 1508, y de la cual, según Gaston Paris[45] y Menéndez Pelayo,[46] derivan unos cuantos romances. Los libros de caballerías castellanos del siglo XVI y la comedia de Lope de Vega *Las proezas de Reinaldos* dependen también de textos italianos.

El cantar francés de *Jehan de Lanson*, escrito en el siglo XIII, imita el de *Renaut de Montauban*. Jehan de Lansón es un barón que se rebela contra Carlomagno en Italia, y los doce pares van a reducirlo. Abundan en este cantar las notas cómicas, y tal vez lo más notable de él es el combate entre dos encantadores, Basín, que ya conocemos de las mocedades de Carlomagno, y Malaquín, cuya figura está inspirada en el Maugís del *Renaut*. Es una obra novelesca y fantástica que parece fruto exclusivo de la imaginación de un poeta.[47]

45. *Histoire poétique de Charlemagne*, pág. 211.

46. *Antología*, VII, págs. 317-321.

47. El *Jean de Lanson* permanece todavía inédito (un manuscrito en la Biblioteca Nacional y otro en la del Arsenal de París y un tercero en la de Berna). Véase J. Couraye du Parc, «Recherches sur Jean de Lanson», *Mélanges Havet*, París, 1898, págs. 325-354.

5. «GIRART DE ROSSILHÓ»

El texto más antiguo que se conserva del cantar de *Girart de Rossilhó* está escrito en diez mil versos en lengua provenzal salpicada de pictavinismos. Como dice Italo Siciliano, «este cantar hizo hablar durante un tiempo de los orígenes provenzales de los cantares de gesta. Esta era la opinión de Fauriel, que fue pronto abandonada; pero el *Girart de Rossilhó* sigue siendo el único cantar de gesta que, además de los elementos lingüísticos, presenta temas que se suelen hacer derivar del espíritu provenzal. Aquí las guerras tienen su causa primera, si no la única, en una rivalidad de amor, y la más antigua versión se inicia con una especie de matrimonio espiritual entre un hombre casado y una mujer casada, entre Girart y su emperatriz.[48] El asunto del cantar es el siguiente:

> El emperador de Constantinopla ha prometido la mano de sus dos hijas a Carlos Martel, rey de Francia, y a Girart, en recompensa por su valerosa defensa de Roma contra los sarracenos. Girart, acompañado del papa, va a Constantinopla a buscar a las dos princesas: Berta, asignada a Carlos, y Elissent, destinada a él mismo. Pero, al llegar las dos princesas a Benevento, Carlos se prenda de la más pequeña y hace que Girart se case con Berta. Este cambio no se verifica sin violentas discusiones y sólo tiene efecto cuando Carlos accede, como compensación, a liberar a Girart del homenaje que le debe: el vasallo dejará de serlo y su feudo no dependerá del rey de Francia, aunque éste se reserva el derecho a cazar en las tierras de Girart. Celebradas ya las bodas, en el momento de separarse ambos matrimonios, Elissent manifiesta a Girart y a su hermana Berta que agradece al vasallo su gesto, gracias al cual ella ha llegado a ser reina, y le entrega su anillo como prenda de amor. Tiempo después, Carlos, regresando de las Ardenas y ejerciendo su derecho de cazar por las tierras de Girart, va a parar a Rossilhó, admira el magnífico castillo de su antiguo vasallo y pretende que le ceda su posesión. Ello provoca una guerra y el sitio del castillo por parte de las fuerzas de Carlos. Tras varios lances, un traidor abre a los sitiadores las puertas de Rossilhó, y Girart se ve obligado a huir a Aviñón. Desde allí reúne un ejército de veinticinco mil hombres y, tras derrotar a las fuerzas reales en varios encuentros, reconquista el castillo de Rossilhó y obliga a Carlos a refugiarse en Orleans. Aunque Girart intenta una conciliación con

48. *Le canzone di gesta*, Milán, 1942, pág. 184.

el soberano, éste, irritado y humillado, sólo admite que ambos resuelvan sus diferencias en una batalla que se celebrará en la llanura de Valbetón, donde se enfrentarán los ejércitos; el caudillo que quede vencido tomará los hábitos de peregrino y se desterrará a ultramar. La batalla es terrible y sangrienta, y en ella el viejo Terric d'Ascane, enemigo del linaje de Girart, mata al padre de éste, Draugón, y hiere a su tío Odilón. Tras día y medio de lucha se verifica un milagro: del cielo bajan dos llamas que caen sobre los estandartes de los dos bandos y los carbonizan, lo que significa que Dios no quiere que la contienda perdure. Se envían mensajeros y se llega finalmente a un acuerdo amistoso, en el que influyen, con noble desapasionamiento, el viejo Odilón, que antes de morir recomienda a su sobrino Girart que vuelva a aceptar la soberanía de Carlos y perdone a Terric, que le ha dado muerte, y a Terric que acceda a desterrarse para evitar que sus resentimientos perturben la paz. Durante cinco años Girart se dedica a obras piadosas, lucha al lado de Carlos contra los sarracenos y otros enemigos del rey y perdona sus agravios a Terric, el cual regresa a su país. Pero no lo habían perdonado Bosón d'Escarpión y Seguín, hijos de Odilón, los cuales le tienden una emboscada en Saint-Germain-des-Prés y lo matan con sus dos hijos. Ello motiva que Carlos emprenda nuevamente la guerra contra Girart, en realidad inocente, y que le invada sus tierras y le reduzca cada vez más, hasta que sólo cuenta con la ayuda de los borgoñones. Las cosas van de mal en peor para Girart, el cual, vencido constantemente y acorralado por las fuerzas reales, se «desmesura» y comete actos inicuos, entre ellos matar a cien de sus enemigos que se han acogido bajo una cruz, o incendiar un monasterio con su abad y sus monjes, sacrilegios que lo convierten en enemigo de Dios. Expulsado del castillo de Rossilhó y abandonado por sus últimos fieles, Girart se refugia en el bosque de las Ardenas con su esposa, e inicia una triste y miserable vida de penitencia, perdonando incluso los agravios de Carlos al confesarse con un ermitaño. Su esposa es una fiel compañera del penitente, que por doquiera que vaya contempla la miseria y el destrozo que han causado sus terribles guerras contra el rey y se ve obligado a ganarse el pan trabajando de carbonero. Viven así durante veintidós años. Un día Girart y su esposa tienen ocasión de presenciar un torneo celebrado por unos señores del país, y ello les recuerda los tiempos de su fastuosa y opulenta vida caballeresca en Rossilhó. Se encaminan a Orleans, donde está la corte, y Girart, en la iglesia, se acerca a la reina Elissent y le presenta el anillo que ella le entregó cuando se separaron. Elissent, feliz por haber encontrado a Girart y a Berta, de cuyo paradero nadie sabía nada, logra reconciliarlos con Carlos y que recobren el feudo de Rossilhó. El matrimonio se entrega a obras de piedad, entre ellas la

fundación del monasterio de Santa María Magdalena en Vézelay, y tienen dos hijos, uno de los cuales muere enseguida. Pero Carlos, instigado por los parientes de Terric, invade nuevamente las tierras de Girart y se aproxima a Rossilhó. Girart hace grandes alardes de fuerza y siente plenamente su orgullo de guerrero y su entusiasmo por el combate. Pero he aquí que su otro hijo es asesinado por un caballero desleal, y frente a tal desgracia se abate el ánimo del orgulloso barón, que decide que sea Dios quien herede sus tierras. Desarmado y al frente de sus tropas se encamina en son de paz al ejército enemigo, al que poco antes había derrotado, y se postra humildemente ante Carlos, a quien presenta su espada, y ante los parientes de Terric, con lo que la guerra acaba definitivamente. El matrimonio se entrega de nuevo a obras de caridad y a la penitencia, tras desprenderse de sus bienes, y hechos milagrosos confirman que sus sacrificios son acogidos por Dios.[49]

Girart de Rossilhó es el mismo personaje que antes hemos hallado como Girart de Vienne, en el ciclo de Guillermo, y como Girart d'Eufrate, o sea de Fraite, en el cantar de *Aspremont* (véanse págs. 238-239); distintas facetas legendarias de quien históricamente fue el magnate Gerardus, que vivió en el siglo IX. Este Gerardus, casado con una mujer llamada Berta, desempeñó un papel bastante importante en los últimos tiempos del reinado de Luis el Piadoso y durante el de Carlos el Calvo. Como ya se indicó antes, Girart, conde de Viena del Delfinado, fue sitiado en esta ciudad por Carlos y tuvo que retirarse ante sus fuerzas sin librar batalla. Añadamos ahora que Berta se hallaba en Viena durante el sitio y que el matrimonio fundó los monasterios de Vézelay y de Pothières. Con ello queda perfectamente claro que el Girart de Rossilhó del cantar es la desfiguración legendaria y literaria del histórico Gerardus, conde de Viena.

La crítica anterior a Bédier explicaba la formación de los cantares sobre Girart a base de la acumulación de cantilenas, nacidas al calor de los mismos acontecimientos, y A. Longnon[50] resumía la teoría con estas palabras: «Girart fue objeto de cantilenas en la región del Ródano, las cuales, según

49. Edición de W. Mary Hackett, *Girart de Roussillon, chanson de geste...*, 3 vols., SATF, París, 1953-1955.

50. A. Longnon, «Girard de Roussillon dans l'histoire», *Revue historique*, VIII, 1878, págs. 241-279.

las diversas latitudes, dieron origen tres personajes épicos: Girart de Rossilhó, en Borgoña, Girart de Vienne, en el Delfinado, y Girart de Fraite, en Provenza». Existe, además, cierta *Vita nobilissimi comitis Gerardi de Rossillon*, escrita a finales del siglo XII por un monje de la abadía de Pothières, donde se conservaban los restos de Girart, de Berta y de su hijo, dignamente venerados como fundadores. Se admitía que el cantar conservado y la *Vita*, independientes entre sí y con diferencias de detalle en su narración, derivan de otro cantar perdido. En 1878 y 1884, Paul Meyer[51] explicó el origen del cantar primitivo de un modo distinto al corriente en su época y que auguraba la teoría de Bédier: en los monasterios fundados por Girart y Berta se habría formado una tradición sobre estos personajes que luego recogería un poeta, posiblemente borgoñón, que no tendría más información que la monástica. Bédier, en el volumen segundo de *Les légendes épiques* (págs. 3-95), estudió los topónimos del cantar, confirmando que Valbetón está próximo a Vézelay y que Rousillon es nombre que se da a unas ruinas cercanas a Pothières. A Vézelay se encaminaban los peregrinos para rezar a Santa María Magdalena, cuya tumba allí se veneraba, y cuando los monjes del vecino Pothières advirtieron que aquel monasterio y el traslado del cuerpo de la santa eran obra de Girart y de Berta, cuyos restos descansaban en su propia abadía, decidieron emular a Vézelay, pues los intereses de ambas casas de religión convergían: «Vézelay podía sacar provecho de un enriquecimiento de la fama de Girart, y Pothières ganaba mucho con la boga creciente de peregrinación a Vézelay. Dirigiéndose a los peregrinos, cuyo paso esperaban juglares de profesión, las ficciones tomaron la forma de un relato de aventuras y de guerras, a la vez religioso y heroico; se trata de un cantar de gesta que tiene las trazas de una vida de santo, o de una vida de santo que tiene las trazas de un cantar de gesta; y en los dos únicos textos que poseemos, el uno monástico y el otro juglaresco, las invenciones de los monjes se combinan con las de los juglares. Monásticos y juglarescos a la vez, representan un trabajo de imaginación cuyos puntos de contacto con la realidad han sido proporcionados por algunos viejos pergaminos del monasterio; por las tumbas de Berta, de Girart y de su hijo Thierry, por las

51. P. Meyer, traducción francesa (*Girart de Roussillon*, París, 1884), en la introducción, y «La légende de Girart de Roussillon», *Romania*, VII, 1878, págs. 161-235.

ruinas del mont Lassois [el Rossilhó épico] y por los sarcófagos [de María Magdalena y sus compañeros] de Saint-Père-sous-Vézelay» (págs. 86 y 94). Para Bédier no existió un cantar de *Girart de Rossilhó* anterior al que poseemos, y éste es independiente de la *Vita*.

En 1926 Ferdinand Lot[52] impugnó las conclusiones a que llega Bédier, y aunque sin negar el contacto que pudo tener el autor del cantar con los monasterios de Vézelay y Pothières y el influjo del culto a María Magdalena, parte del principio de que la identificación entre Roussillon y las ruinas próximas a Pothières, si bien es cierta en el poema que conservamos, es una falsedad. Rossilhó no es otra cosa sino un castillo así llamado que se halla a cuatro leguas de Viena, donde realmente Girart y Berta fueron sitiados por Carlos el Calvo en el año 870. El cantar de *Girart de Vienne* y el perdido de *Girart de Fraite* mantienen el recuerdo del histórico sitio de Viena del Delfinado; el de *Girart de Rossilhó*, en cambio, traslada la acción al norte; pero como el poeta no podía quitar a su héroe el sobrenombre de «Rosellón», dio a las ruinas cercanas a Pothières el nombre de un castillo próximo a Viena.

En 1946-1947 se publicaba el extenso e impresionante estudio de René Louis sobre la figura del histórico Girart y los cantares de gesta que tienen por héroe su persona legendaria.[53] El recuerdo de Girart, enemigo de Carlos el Calvo, se mantuvo en la región del Ródano, especialmente en la Borgoña vienesa, como prototipo del particularismo y del irredentismo borgoñón en oposición al absolutismo de los francos, y con ello comienza el trabajo legendario poco después de la muerte del héroe. En el cantar de *Girart de Vienne*, que conocemos solamente por la tardía refundición de Bertrand de Bar, la leyenda mantiene un considerable fondo histórico y una serie de detalles que reaparecen en el *Girart de Rossillhó*: la boda del rey con una dama que estaba a punto de casarse con Girart, el duelo entre Roldán y Oliveros suspendido por intervención divina como en la batalla de Valbe-

52. F. Lot, «Études sur les légendes épiques françaises, II, Gérart de Roussillon», *Romania*, LII, 1926, págs. 257-295.

53. R. Louis, *Girart, comte de Vienne, et ses fondations monastiques*, Auxerre, 1946; *Girart, comte de Vienne dans les Chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon*, Auxerre, 2 vols., 1947.

tón, los sentimientos caballerescos de los barones rebeldes frente al rey, etc. Pero el cantar de *Girart de Vienne* conserva un aspecto capital que lo liga al acontecimiento histórico más estrechamente que las otras variantes de la leyenda de Girart: hace luchar a éste contra Carlomagno en la ciudad de Viena, donde realmente Carlos el Calvo sitió al personaje histórico. Ahora bien, como sea que en Viena no hay ninguna tradición monástica sobre Girart y los restos del héroe no descansaban allí, se invalida la teoría de Bédier, y hay que suponer, entre el acontecimiento real y el cantar, la transmisión tradicional del recuerdo. René Louis explica los orígenes de esta transmisión del modo siguiente: «El conde Girart sólo pudo entrar en la leyenda en un tiempo en que la toma de Viena por Carlos el Calvo era un acontecimiento aún cercano y presente en el ánimo del pueblo interesado; si no, el poeta no habría encontrado ningún eco en su auditorio. El punto de partida del trabajo legendario reside en la emoción profunda que causaron, a finales de 870 y principios de 871, en el país del Ródano y los valles borgoñones, la marcha sobre Viena de Carlos el Calvo y la rendición de Girart, a quien el rey obligó a abandonar la ciudad y a exiliarse a Aviñón, ciudad entonces del emperador Luis II. Si el "viejo Girart" se convirtió en héroe de un cantar de gesta, fue porque se convirtió en un personaje célebre ya en 871, en cantos populares que deploraban su infortunio y exaltaban la grandeza de su alma y su valentía» (III, pág. 280).

La perdida canción de *Girart de Fraite* (que conocemos por alusiones en otros cantares, principalmente en el de *Aspremont*), que presenta al héroe exagerando su carácter rebelde hasta hacerlo antipático, significaría una transferencia de la leyenda de Viena del Delfinado a una localidad próxima a Saint-Rémy de Provenza (condado de Aviñón), con la que parece que debe ser identificado el enigmático *Fraite*.

El tema que recoge en el tardío *Girart de Vienne*, o sea la primitiva leyenda, sufre, según René Louis, una nueva transferencia a fines del siglo x y va a localizarse en los Pirineos, concretamente en el condado del Rosellón, que da el sobrenombre al héroe. En efecto, en el texto conservado del *Girart de Rossilhó* se advierten una serie de detalles que transparentan la existencia de la antigua y perdida versión pirenaica, principalmente cuando enumera el país gobernado por el padre de Girart, Draugón; en él se encuentran Besalú, el Bergadán, Cerdaña, Montcardón (Cardona), Urgel, Ribagorza y

Barcelona. De este modo queda perfectamente explicado por qué Girart de Vienne nos aparece denominado «de Rossilhó». A este hecho se debe, añade René Louis (III, pág. 278), que el conde de Rosellón, Gilabert II, diera a su hijo y sucesor el nombre de Girart, ya famoso gracias a la leyenda. Pero también resulta posible, como ha indicado justamente M. Coll i Alentorn en 1955,[54] que el fenómeno fuera el inverso. El conde Girart I de Rosellón sucedió a su padre en 1102 cuando ya tenía un brillante pasado militar, puesto que había participado en la primera cruzada, se había distinguido en el asedio de Nicea (1097), en la batalla de Antioquía (1098) y había sido de los primeros en entrar en Jerusalén (1099). En 1107, ya en posesión del condado, tuvo la intención de luchar contra los sarracenos en España, tomó parte en otra expedición en Tierra Santa, y finalmente murió asesinado en 1113. A su hijo Gausfred le sucedió, al frente del condado del Rosellón, otro Girart. Es posible, pues, que la figura del Girart de Rossilhó histórico haya influido sobre la leyenda de Girart de Vienne hasta el punto de hacerle tomar el nombre del condado que poseía el primero.

A mediados del siglo XI un poeta advirtió que el héroe celebrado en la versión pirenaica de la leyenda era el mismo Girart que, junto con su esposa Berta, estaba enterrado en la abadía de Pothières, y tuvo la idea de componer un nuevo poema trasladando a la Borgoña septentrional el elemento geográfico del cantar anterior. Los monjes de Pothières pudieron establecer la identidad de los dos Girart a base de los documentos, de las inscripciones y de las lápidas de su iglesia, y pudieron también suministrar estos datos al poeta (aquí René Louis aplica la teoría de Bédier, pero no al inicio de la leyenda, sino en un estado intermedio). La comarca en que está situado Pothières era un foco del particularismo borgoñón, lo que explica que la leyenda de Girart fuera allí acogida y que se diera el nombre de Roussillon a las ruinas de Chatillon-sur-Seine, vecinas a la abadía.

René Louis sostiene que el primer cantar borgoñón sobre Girart, escrito a mediados del siglo XI, tendría como episodio fundamental la batalla de Valbetón, y así lo denomina *Chanson de Vaubeton*. A fines del siglo XI fue continuada en lo que se refiere a los episodios de la vida errante de Girart

54. M. Coll i Alentorn, «La introducció de les llegendes èpiques franceses a Catalunya», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 133-159.

en el bosque de las Ardenas como carbonero, tema típicamente hagiográfico; y, por último, en 1146 y 1149, sitúa la labor del refundidor y ampliador que escribió el texto del *Girart de Rossilhó* conservado. Éste añadiría los episodios iniciales (el viaje de Constantinopla en busca de las princesas y el intercambio de novias, y las haría hijas del emperador bizantino, detalle antes desconocido), convertiría en dos las guerras sostenidas contra Carlos, añadiría el epílogo, y daría a toda la gesta un tono cortés, relacionado con la tradición trovadoresca. Este último poeta habría nacido en el Poitou.

La *Vita Gerardi*, escrita en la segunda mitad del siglo XII, representa para René Louis una tentativa de los monjes de Pothières, interesados en transformar al guerrero en santo.

Poco después de la publicación del estudio de René Louis aparecía un extenso comentario de Ferdinand Lot,[55] quien, al cabo de más de veinte años, volvía a tratar del cantar de *Girart de Rossilhó*. Se detiene a refutar una serie de argumentos y deducciones de René Louis, y tras una extensa y detallada crítica, afirma que el cantar se debe a un solo poeta, originario de la región central de Aquitania, que lo escribió entre los años 1155 y 1180. Éste, conociendo la reputación de Girart, pero sin datos precisos sobre él, compuso una especie de novela versificada al estilo de los cantares de gesta, más preocupado de inventar que de documentarse sobre el héroe, pero que un día, con motivo tal vez de un viaje a los monasterios de Vézelay y de Pothières, supo de la existencia de Berta, esposa de Girart, y le inventó un ilustre origen al hacerla hija del emperador de Constantinopla.

Posteriormente al de Lot apareció, en 1950, un breve y revolucionario trabajo de Mme. Rita Lejeune[56] sobre el cantar de *Girart de Rossilhó*. Para Mme. Lejeune el residuo histórico de la gesta no proviene de la adaptación arbitraria de una leyenda nacida en Viena de Delfinado, sino que coincide con datos muy precisos de la historia del Rosellón. Los hitos de tal argumentación son los siguientes: desde el punto de vista histórico fue Carlos Martel, más que Carlos el Calvo, quien simboliza el conquistador odioso ante los ojos de la Aquitania, Borgoña, Provenza y Septimania, donde no

55. F. Lot, «Encore la légende de Girart de Roussillon», *Romania*, LXX, 1948, págs. 192-233 y 355-396.

56. R. Lejeune, «De l'histoire a la légende», *Le Moyen Âge*, LVI, 1950, págs. 1-28.

fue rara la colaboración con los árabes frente al poder de la monarquía franca. Es de notar que en el texto del *Girart de Rossilhó* el rey que lucha contra el héroe es llamado algunas veces Carlos Martel, incluso en rima, lo que hace suponer que el cantar, en un estadio primitivo, reflejaba la oposición a aquel rey, no a Carlos el Calvo. Éste luchó también contra el particularismo de algunos barones, entre ellos el histórico Girart de Vienne, y los sometió a todos, con la sola excepción de Guifred, o sea Wifredo el Velloso, conde de Barcelona, que logró la victoria política al independizarse del rey de Francia. El cantar de *Girart de Rossilhó* cita gran número de localidades catalanas, varias veces a Barcelona, y es el primer texto literario conocido en que aparece el gentilicio *catalán* (en plural: *catalans*). El castillo en que reside Girart en el cantar es llamado Rossilhó, corresponde en su situación, proporciones, dependencias y el nombre de sus puertas con la histórica ciudad fortificada de *Castell-Rosselló* (la antigua *Ruscino*), centro del condado.

En el siglo XIV se llevó a cabo una nueva versión literaria de la leyenda en el poema en verso alejandrino *Girart de Roussillon*, dirigido a los duques de Borgoña para interesarles en la protección de la abadía de Pothières.[57]

57. Edición de E. B. Ham, *Girart de Roussillon, poème bourguignon du XIVe siècle*, New Haven, 1940.

V

CANTARES SOBRE TEMAS DIVERSOS

Agrupamos en este capítulo unos cuantos cantares que no se amoldan a la clasificación que hemos establecido hasta ahora. Algunos tienen carácter histórico, aunque no carolingio; otros son pura invención a partir de elementos legendarios, y otros, en fin, son francamente novelas en las que la peripecia adquiere un valor fundamental.

I. «FLOOVANT»

El cantar de gesta francés que versa sobre personajes históricos más remotos, aunque confundiendo generaciones, es el de *Floovant*, que lleva la acción a las épocas de la dinastía merovingia.[1] Floovant es presentado como el mayor de los cuatro hijos de Clodoveo y desterrado por éste durante siete años por haber injuriado a su preceptor cortándole la barba. Durante el destierro, Floovant realiza gloriosos hechos de armas y es salvado por la sarracena Maugalie, hija de Galién, *aumiraus des Persans*, la cual es bautizada y se convierte en su esposa. El motivo principal del cantar se halla en las *Gesta Dagoberti* (siglo IX), en las que se narra que el joven Dagoberto, irritado por la soberbia de un ministro de su padre, Sadregisilus, le cortó la barba y tuvo que huir a consecuencia de esta injuria. A base de este detalle, Gaston Paris y A. Darmesteter[2] no dudaron en referir el tema del can-

1. Edición de F. H. Bateson, *La chanson de Floovant, étude critique et édition*, París, 1938, y S. Andolf, *Floovant, chanson de geste du XII siècle*, Uppsala, 1941.

2. Véase A. Darmesteter, *De Floovante et de Merovingio cyclo*, tesis de París, 1877; y G. Paris, XXX *Romania*, VI, pág. 612.

tar de *Floovant*, que se conserva en un texto de fines del siglo XII, a hechos históricos, si bien el auténtico Dagoberto vivió un siglo más tarde que Clodoveo, que en el cantar aparece como padre del héroe. Por otro lado, ninguno de los hijos de Clodoveo se llamó nada parecido a *Floovant*; pero Gaston Paris quiso ver en este nombre el resultado de *Hlodoving*, «descendiente de Clodoveo». Esta explicación fue refutada por Pio Rajna, que consideraba inadecuado que Dagoberto hubiera podido ser etiquetado como «descendiente de Clodoveo», y por este motivo buscó al prototipo de la leyenda entre los hijos auténticos de Clodoveo, y particularmente en el personaje de Clotario, a quien más tarde se habría atribuido el detalle tradicional de la mutilación de la barba, detalle que aparecía en los relatos que circulaban sobre Dagoberto. El *Floovant*, por otro lado, ofreció a Rajna uno de los mejores argumentos a favor de su teoría de una tradición oral ininterrumpida entre la epopeya merovingia y los cantares de gesta franceses.[3]

Bédier,[4] aceptando la transferencia «Floovant-Dagoberto», se fija en que las *Gesta Dagoberti* narran que el príncipe desterrado se refugió en una capilla en la que reposaban los restos de San Dionisio, ignorados por todo el mundo, y que Dagoberto, en agradecimiento por el amparo recibido, fundó en el emplazamiento de la capilla la gloriosa abadía de Saint-Denis, cuyas reliquias, según el mismo crítico, tan decisiva importancia tuvieron en la formación de la epopeya francesa.

2. EL CANTAR DE «DOON DE LA ROCHE» Y LOS DE LA GESTA DE SAINT-GILLES

El cantar de *Doon de la Roche*,[5] escrito a finales del siglo XII o principios del siguiente, y en dialecto lorenés, por un poeta poco hábil, que tal vez trabajaba sobre un texto anterior, hoy perdido, trata de las perfidias del traidor Tomiles, tío de Ganelón, que logra poner discordia entre Oliva, hermana del rey Pipino, y su marido Doon de la Roche. Acusada calumniosamente

3. P. Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, págs. 131-168.
4. *Lég. ép.*, IV, págs. 170-171.
5. Edición de P. Meyer y G. Huet, *Doon de la Roche, chanson de geste*, SATF, París, 1921.

de adulterio, Oliva y su hijo Landrí son enviados al destierro, y Doon se casa con Audigour, hermana del traidor Tomiles. Parte de la acción se desarrolla en Constantinopla, donde el joven Landrí es cortesano imperial y realiza hazañas militares. Finalmente la verdad resplandece y el traidor Tomiles es torturado. El cantar es una pura novela, con elementos de cuentos tradicionales, y lo único histórico que hay en él es el nombre del rey Pipino. Un asunto similar es desarrollado en el cantar de *Orson de Beauvais*,[6] de principios del siglo XIII. En el fondo, ambos cantares repiten el tema de la *Chanson de la reine Sebile*.

Dos cantares, conservados en el mismo manuscrito, constituyen la llamada gesta de Saint-Gilles. En el de *Aiol et Mirabel*,[7] Elie de Saint-Gilles y su esposa Avisse, hermana del rey Luis, son desterrados por éste a causa de viles maquinaciones de Macaire (nombre dado también al traidor de *Reine Sebile*), y en pleno monte les nace un hijo, llamado Aiol (de *anguillolus*) porque de niño mata una serpiente. Este Aiol logrará recuperar el feudo de sus padres, se casará con la sarracena Mirabel, hija de Mibrién de Pamplona, y tras sufrir nueva persecución de Macaire, hará que el traidor sea condenado. El cantar de *Elie de Saint-Gilles*,[8] que precede en el manuscrito al de *Aiol*, está dedicado al padre de éste. Se trata de una gesta sin contenido histórico escrita en el siglo XII. Normand, Raynaud, Kölbing y Förster supusieron que los dos cantares conservados eran la refundición de un texto anterior verificado por dos poetas distintos, pero Delbouille[9] aportó serios argumentos tendentes a negar la existencia de un original primitivo y a postular que tanto *Aiol* como *Elie* son obra de un mismo poeta, posiblemente picardo.

6. Edición de G. Paris, *Orson de Beauvais, chanson de geste*, SATF, París, 1899; véanse las notas de H. Suchier, *Romania*, XXX, 1901, pág. 132, y las de F. Lot, *Romania*, XXXIII, 1903, págs. 577-589, donde se intenta establecer un paralelo entre personajes del cantar y figuras históricas.

7. Edición de J. Normand y G. Raynaud, *Aiol, chanson de geste*, SATF, París, 1877.

8. Edición de G. Raynaud y E. Kölbing, *Elie de Saint-Gille, chanson de geste*, SATF, París, 1879. Edición conjunta de los dos cantares por W. Forster, *Aiol et Mirabel et Elie de Saint-Gilles*, Heilbronn, 1876-1882.

9. M. Delbouille, «Problèmes d'attribution et de composition, I: De la composition d'Aiol», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XI, 1932, págs. 45-75, y «II: La chanson d'Elie et la geste de Saint-Gilles», ibíd., págs. 577-591.

Los romances castellanos de Montesinos suponen la divulgación por España de algunas de estas leyendas, Por de pronto, el traidor se llama Tomillas, nombre evidentemente tomado del de *Doon de la Roche*; pero la semejanza mayor la ofrecen con el cantar de *Aiol*: Aiol es Montesinos; el padre de éste, el conde Grimaltos, equivale a Elie, y la trama es muy parecida. Menéndez Pelayo[10] resumió muy bien este problema de historia literaria, que debería ser tratado nuevamente para llegar a conclusiones seguras, y señaló curiosas tradiciones orales, ya registradas en el siglo XVI, que denotan una curiosa adaptación española de la leyenda francesa, adaptada a localizaciones precisas en la Mancha y en la Alcarria. Lo que más popularidad ha dado a estos romances fue la magnífica parodia que Cervantes hace de ellos, y de temas fundamentales del ciclo carolingio, en la segunda parte del *Quijote*, con las famosas escenas de la cueva de Montesinos.

El cantar del *Doon de la Roche* fue convertido en novela de caballerías castellana ya a principios del siglo XV (como revelan ciertos versos de Villasandino); de ella se conservan ediciones impresas desde finales de esta misma centuria con el título de *Historia de Enrrique, fi de Oliva*.[11] En ella se mantienen la trama y los nombres del cantar francés: el duque de la Rocha, Oliva, hermana del rey Pipino; el conde don Tomillas; pero Landrí es llamado Enrique. Es posible que el éxito de que disfrutó este libro hiciera pasar el nombre de Tomillas a los romances de Montesinos.

3. LA LEYENDA DE AMÍS Y AMILE

La leyenda de Amís y Amile, ejemplo de fiel amistad a toda prueba, se narra en un cantar de gesta francés de fines del siglo XII.[12] No obstante, ésta no es la primera versión conocida del relato, pues ya lo encontramos a finales

10. *Antología*, VII, págs. 303-313.

11. Edición de Pascual de Gayangos en Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1871. Véase M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, I, Madrid, 1943, págs. 217-218.

12. Ediciones de K. Hoffmann, *Amis et Amiles und Jordains de Blaivies*, Erlangen, 2.ª ed., 1883, y de E. Kölbing, *Amis and Amiloun*, Heilbronn, 1884 (con la versión en inglés medio y otros textos de la leyenda).

del siglo XI en una epístola en dísticos latinos escrita por Radulfus Tortarius (que murió en 1114); en ella se halla una curiosa mención de la espada de Roldán, que ya hemos comentado.[13] En la primera mitad del XII, y en Italia septentrional, se escribió una *Vita sanctorum Amici et Amelii carissimorum*, en la cual, tras relatar la leyenda, se dice que Amís y Amile formaban parte del ejército de Carlomagno que pasó a Italia para combatir contra el rey Didier de Lombardía y fueron muertos en una batalla; luego se veneraron como santos.[14] Está admitido que tanto la epístola de Radulfus como la *Vita* se basan en un cantar de gesta francés perdido que Bédier considera contemporáneo o tal vez más antiguo que la *Chanson de Roland* del manuscrito de Oxford. El cantar conservado, más tardío, ofrece el siguiente asunto:

> Amís y Amile nacen el mismo día, de diferentes familias y en tierras muy alejadas, pero están predestinados a una eterna amistad y son iguales físicamente, como si fueran hermanos gemelos. Educados separadamente, se encuentran ya mayores, se juran camaradería y ambos sirven a Carlomagno en la guerra contra los bretones. Amís, convertido en conde de Blaya, se retira a su castillo; mientras tanto Amile se hace amante de Belissent, hija de Carlomagno, lo cual es descubierto y denunciado por el traidor Hardré. Se decide celebrar un combate judiciario para descubrir la verdad, pero Amile, que sabe que es cierto aquello de que se le acusa, y que por lo tanto será vencido y Belissent quedará infamada, se deja sustituir en el combate por Amís, que ha acudido en auxilio de su camarada, y que lo suplanta gracias al parecido que existe entre ellos. Amile huye a Blaya y Amís vence el combate y mata a Hardré, pero se ve obligado a casarse con Belissent, pecado por el que será castigado por Dios. Parte con ella a Blaya para entregarla a Amile, su verdadero marido, al cual ha suplantado durante estos acontecimientos. Amís purga su pecado con la lepra y vaga como un mendigo hasta que llega al castillo de Amile, el cual lo cuida con gran cariño y un día sabe por revelación divina que podrá curarlo si lo baña con la sangre de sus propios hijos. Amile degüella a sus hijos para salvar a su amigo y éste cura de la lepra, pero entonces se produce un milagro y los niños resucitan. Tiempo después Amís y Amile murieron el mismo día.

13. Véase A. Monteverdi, «Rodolfo Tortario e la sua epistola ad Bernardum», *Studi romanzi*, XIX, 1928, págs. 7-45, y F. Bar, *Les épitres latines de Raoul le Tourtier (1065?-1114?): la légende d'Ami et d'Amile*, París, 1937.

14. Publicada en la edición de Kölbing citada en la nota 12.

Se ha buscado a esta leyenda remotos antecedentes folclóricos en el mundo germánico,[15] indio[16] y céltico,[17] y se ha creído que primitivamente se trataría de un cuento sobre hermanos gemelos.[18] Prescindiendo de este punto, reparemos en que Bédier[19] localizó la leyenda en el monasterio de San Albino de Mortara, situado en la vía de peregrinación de Francia a Roma. Allí se veneraban dos tumbas, en las que se suponía que se guardaban los restos de los dos amigos, dato que se menciona en varios cantares de gesta, entre ellos, la *Chevalerie Ogier*, en la cual, como ya vimos (págs. 272-273), Ogier mata a Amís y a Amile, episodio que hay que relacionar con el dato de la *Vita*, antes mencionado, que nos informa de que la pareja de amigos murió formando parte de las huestes de Carlomagno que atacaban a Didier de Lombardía. Ahora bien, el autor de la *Vita sanctorum Amici et Amelii* copia extensamente pasajes de la *Vita Hadriani* del *Liber pontificalis*, en la cual se menciona dos veces a Ogier con la fugitiva familia de Carlomán, como ya tuvimos ocasión de señalar al tratar de la leyenda del barón rebelde. De todo ello Bédier concluye que la leyenda de Amís y Amile se formó entre los monjes de San Albino, los cuales suministraron los datos a los juglares que trabajaban para los peregrinos franceses que se encaminaban a Roma.

La leyenda de Amís y Amile fue bastante conocida en España. El romance de la linda Melisendra parece inspirado en los pasajes del cantar francés que tratan de los amores de Belissent, hija de Carlomagno.[20] El tema de los dos entrañables amigos se halla también en el libro de caballerías castellano *Oliveros de Castilla y Artús de Algarve* (impreso en 1499), que deriva, según Menéndez Pelayo, de la leyenda de Amís y Amile.[21] Existen,

15. Véase P. Schwieger, *Die Sage von Amis und Amiles*, Berlín, 1885.

16. Véase G. Huet, «Ami et Amile, les origines de la légende», *Moyen Âge*, XXXI, 1919, págs. 162-186.

17. Véase la obra de F. Bar, *Les épitres latines de Raoul le Tourtier (1065?-1114?): la légende d'Ami et d'Amile*, París, 1937.

18. Véase A. H. Krappe, «The legend of Amicus and Ameli», *Modern language review*, XVIII, 1932, págs. 152-161.

19. *Lég. ép.*, II, págs. 178-206; véase asimismo Costanza Pasquali, «Origini italiane della leggenda d'Amico e Amelio», *Cultura Neolatina*, XIII, 1953, págs. 218-228.

20. Véase M. Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, págs. 284-285

21. Véase M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, I, Madrid, 1943, pág. 243.

finalmente, tres versiones en prosa catalana, de los siglos XIV y XV, seguramente derivadas de una prosificación francesa del cantar de gesta.[22]

El cantar de *Amis et Amile* tiene como continuación el de *Jourdains de Blaivies*, que versa sobre las novelescas aventuras de un nieto de Amís, en las que se revela el influjo de la conocida leyenda de Apolonio de Tiro.[23] Ambos cantares —*Amis* y *Jourdains*— constituyen la llamada «gesta de Blaya», y el autor del segundo da a su protagonista una genealogía que coincide, en los nombres, con la de los históricos señores de Blaya de los siglos XII y XIII (entre ellos, el trovador Jaufré Rudel de Blaya), lo que parece indicar que dependía de esta casa señorial.

4. EL CANTAR DE «BEUVE DE HANTONE»

El cantar de *Beuve de Hantone* es una pura novela de aventuras de gran contenido dramático y de complicada peripecia, debido a lo cual rápidamente se extendió por toda Europa y gozó de una singular popularidad. Su asunto es el siguiente:

> Gui, señor de Hantone, está casado con una mujer mucho más joven que él, la cual, enamorada de Doon de Mayence, del linaje del traidor Ganelón, le convence para que asesine a su marido. Ello se realiza y la pareja asesina se adueña de Hantone (que se suele identificar con Southampton, en Inglaterra) y decide hacer desaparecer a Beuve, hijo de Gui y de su esposa, pero el niño es salvado por su tutor, que lo lleva a lejanas tierras y acaba vendido como esclavo en Armenia. En la corte de este país se enamora de Josiane, hija del rey, a escondidas de su padre, y realiza sus primeras hazañas defendiendo Armenia de un ataque de los persas. Dos traidores informan al rey de los amores de su hija y Beuve, y aquél, iracundo y desagradecido, envía a éste a la corte del emir de Damasco con un mensaje en el que se dice que mate al portador. El emir, no obstante, se limita a

22. Véase R. Aramón y Serra, *Novel·letes exemplars*, colección Els Nostres Classics, Barcelona, 1934, págs. 16-20.

23. El *Jourdains* fue publicado por Hoffmann, *Amis et Amiles und Jordains de Blaivies*, Erlangen, 2.ª ed., 1883. Véase también J. Koch, *Ueber Jourdains de Blaives*, Königsberg, 1875.

encarcelar a Beuve, el cual recupera la libertad, siete años después, fugándose de la prisión. Mientras tanto, Josiane es obligada por su padre a casarse con Yvorín, rey africano de Monbrant, pero la doncella se mantiene virgen gracias a recursos mágicos. Los enamorados huyen a Colonia donde son casados por un tío de Beuve y éste emprende la guerra contra el usurpador Doon de Mayence, al que derrota; entra triunfalmente en su dominio de Hantone y encarcela a su madre. Siguen las incidencias y nuevas guerras contra irlandeses parientes de Doon y el rey de Inglaterra y la pareja se ve obligada a huir. En Monbrant, y en pleno bosque, Josiane da a luz dos niños, los cuales, juntamente con su madre, caen en poder del rey Yvorín, antiguo marido de ésta. Tras infinidad de aventuras, Beuve es coronado rey en Jerusalén y deja el reino a sus hijos.

De este cantar se conservan una versión fragmentaria anglonormanda del siglo XII[24] y dos versiones francesas de la centuria siguiente.[25] Tanto C. Boje[26] como Becker,[27] consideran que la redacción continental es posterior a 1200, a lo que se oponen serios argumentos; entre ellos, la existencia de una imitación provenzal, titulada *Daurel et Beton*, que se considera escrita entre 1170 y 1200,[28] y una clara referencia a *Buf d'Antona* hecha por el trovador catalán Guilhem de Berguedà[29] en una poesía escrita entre 1187 y 1190; y también el *sirventés* del trovador Guiraut del Luc, en estrofas de decasílabos que debían cantarse *el son de Boves d'Antona*, y que fue compuesto entre 1191 y 1194. Todo esto corroborado por otras dos referencias del *Ensenhamen* de Guiraut de Cabreira.

24. Edición de A. Stimming, *Der anglonormannische Boeve de Haumtone*, Bibliotheca Normannica, Halle, 1899.

25. Edición de las dos versiones por A. Stimming, *Der festländische Bueve de Hantone*, «Gesellschaft für romanische Literatur», dos volúmenes, Halle, 1911-1912.

26. C. Boje, *Die Ueberlieferung des altfranzösischen Romans Beuve de Hamtone*, Kiel, 1908.

27. Ph.-Aug. Becker, *Beuve de Hantone*, «Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Leipzig, Philologische-historische Klasse», 1941.

28. Véase H. J. Chaytor, *The provençal chanson de geste*, Taylorian Lecture, Oxford, 1946, pág. 4.

29. Véanse mis conclusiones en el artículo «El trovador Guiraut del Luc y sus poesías contra Alfonso II de Aragón», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIII, 1950, págs. 220-223 y 247.

Además de la provenzal, existen adaptaciones del *Beuve de Hantone* en italiano, inglés, escandinavo, galés e irlandés. A partir de la versión italiana se hizo una traducción serbia, que fue vertida a su vez al ruso en el siglo XVI con el título de *Bova Korolevic*, y que se divulgó en ediciones populares.

La canción de *Beuve de Hantone* ha sido comparada con la leyenda de *Hamlet*[30] tal como aparece en el *Saxo grammaticus*, y evidentemente la trama de ambos relatos tiene varios puntos de contacto, entre ellos el tema antiquísimo que se suele denominar con el bíblico nombre de «motivo de la carta de Urías». Más interés tiene para nosotros el hecho, puesto de manifiesto por Richthofen,[31] de que entre el *Beuve* y la leyenda castellana de la *Condesa Traidora* existen ciertas similitudes, para las cuales, si realmente existió relación directa, el cantar francés se habría inspirado en el relato español.[32]

5. EL CANTAR DE «HUON DE BORDEAUX»

El extenso cantar de *Huon de Bordeaux* ofrece la peculiaridad de revelar influjo de las novelas bretonas. La materia épica, desligándose de elementos legendarios tradicionales, deja entrar en este poema las novedades del *roman*. Se suele fechar a fines del siglo XII, aunque para Becker[33] fue compuesto hacia 1220. Su asunto es el siguiente:

> Carlomagno, viejo y cansado de reinar, decide ceder la corona a su hijo Charlot, pero, antes de que ello tenga lugar, el traidor Amaurí explica que en Burdeos gobiernan Huon y Girart, hijos del duque Seguín, los cuales son rebeldes

30. Véase R. Zenker, *Boeve-Amlethus; das altfranzösische Epos von Boeve de Hamtone und der Ursprung der Hamlet-Sage*, Berlín, 1905.

31. Erich von Richthofen, *Studien zur romanischen Heldensage*, págs. 44-54.

32. Sobre la leyenda castellana, véase R. Menéndez Pidal, «La leyenda de la Condesa traidora», *Humanidades* de Buenos Aires, XXI, 1930, págs. 11-33, reimpreso en *Obras de Menéndez Pidal*, II, 1934, y en *Idea imperial de Carlos V*, Colección Austral, Madrid, 1940, págs. 37-72.

33. *Grundriss*, pág. 91; Holmes, *A history of Old French Literature...*, pág. 83, dice que es posterior a 1191.

al emperador. Éste les envía un mensaje para que se presenten en París a rendirle homenaje, cosa que los dos barones se disponen a hacer de buen grado, pues su rebeldía era una pura invención de Amaurí, que odiaba a los bordeleses. El traidor les tiende una emboscada en el camino, en la cual también participa Charlot, el hijo de Carlomagno, que es presentado como un hombre vil y despreciable; pero en la refriega Huon mata al príncipe. Los bordeleses se presentan ante Carlomagno pidiendo justicia, al paso que Amaurí les acusa de asesinos. El conflicto se resuelve en un duelo en el cual Huon mata al traidor, pero Carlomagno no le concede el perdón sino a condición de que se encamine a Babilonia y lleve a cabo una serie de actos pintorescos y peligrosos: matar al primer pagano que encuentre en el palacio, dar tres besos a Esclarmonda, hija del emir, y hacer a éste objeto de insolencias, entre ellas arrancarle las barbas y tres dientes, que deberá presentar a Carlomagno. Girart se queda al frente del feudo de Burdeos y Huon parte a su arriesgada empresa, y tras visitar Roma y Jerusalén, cerca del mar Rojo, llega al fantástico reino de Auberón. Auberón es un geniecillo, de tres pies de altura,[34] que reina en un bosque encantado y realiza toda suerte de maravillas. Auberón toma afecto a Huon y le retiene en su corte, y, cuando al fin le consiente partir, le regala un cuerno encargándole que lo haga sonar cada vez que esté en peligro y él acudirá al punto en su auxilio. Huon emprende una serie de aventuras arriesgadas y cada vez que suena el cuerno se ve ayudado por Auberón y cien mil hombres de armas que aparecen de improviso. Finalmente llega a Babilonia donde apresuradamente quiere llevar a cabo lo que le exigió Carlomagno: mata a un sarraceno, que resulta ser el prometido de Esclarmonda, da los tres besos a ésta y, cuando va por la barba y los dientes del emir, es atacado por la guardia de palacio, pierde el cuerno y con ello la posibilidad de que Auberón lo auxilie, y es encerrado en una mazmorra. Esclarmonda, no obstante enamorada de Huon, lo reconcilia con su padre y el joven bordelés recupera el cuerno, con el cual llama a Auberón que se presenta con su ejército y realiza una atroz matanza de sarracenos en Babilonia, no perdonando la vida al emir. Huon arranca al cadáver las barbas y tres dientes. Las aventuras se multiplican en el viaje de regreso, y, cuando llega a su país, se encuentra con que su hermano Girart se ha apoderado de su feudo, le sustrae las pruebas de sus proezas en Babilonia y el héroe se presenta ante Carlomagno aparentemente fracasado. Cuando va a ser condenado,

34. La genealogía de este personaje es extremadamente pintoresca: de la unión entre un tal César y Brunehilde, hija de Judas Macabeo, nació Julio César; éste se casó con el hada Morgana y tuvieron dos hijos: Auberón y San Jorge.

aparece mágicamente Auberón y lo salva; y le asegura que dentro de tres años le sucederá en su maravilloso reino oriental, pues él, cansado de este mundo, ha decidido trasladarse al paraíso.[35]

Es evidente que un poema de tales características no puede reposar sobre fondo histórico; no obstante, existieron varios condes de Burdeos llamados Seguín en los siglos VIII y IX, uno de los cuales tuvo un hijo llamado Hugo,[36] al cual, según una leyenda, asesinó, crimen que le fue perdonado por el papa Silvestre, y al volver de Roma fundó la abadía de Eysses, en Villeneuve-sur-Lot, donde, según X. Pamfilova,[37] nacieron los elementos constitutivos del cantar.

La creación más personal y de mayor interés del poeta que escribió este cantar es la figura del mágico enano Auberón, en el que se han señalado orígenes folclóricos tanto en las tradiciones germánicas[38] como en las célticas.[39] En 1516 se publicó una refundición en prosa francesa del *Huon de Bordeaux*, que en 1540 fue traducida al inglés por lord Berner; gracias a esta traducción Shakespeare conoció al enano encantador, y conservándole su nombre, Oberón, hizo de él un personaje capital en *A Midsummer Night's Dream*. Desde entonces el geniecillo protector de Huon de Bordeaux es universalmente conocido.

Huon de Bordeaux fue objeto de continuaciones, como son los cantares de *Auberon* y de *Esclarmonde*, y fue imitado en otros poemas, como *Doon de Mayence*, *Gaufrey*, *Aubri le Bourguignon*, *Lion de Bourges*, etc.

35. Edición de la versión en decasílabos por C. Grandmaison, *Huon de Bordeaux, chanson de geste*, París, 1860; la versión en verso alejandrino ha sido estudiada por H. Schaefer, *Ueber die Pariser Handschriften 1.451 und 22.555 des Huon de Bordeaux*, Marburgo, 1892.

36. Véase A. Longnon , «L'élément historique de Huon de Bordeaux», *Romania*, VIII, 1879, pág. 1.

37. X. Pamfilova, «Séguin et l'abbaye d'Eysses», *Romania*, LIV, 1928, págs. 484-493.

38. G. Paris postula el origen germánico de la leyenda en «Sur Huon de Bordeaux», *Romania*, XXIX, 1900, págs. 209-218.

39. Véase A. H. Krappe, «Ueber die Quellen des Huon de Bordeaux», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIV, 1934, págs. 66-88.

6. LOS CANTARES DE LA GESTA DE NANTEUIL

Los cantares de gesta que tratan del linaje de Nanteuil son completamente novelescos y ofrecen la peculiaridad de presentar algunos personajes que también aparecen en el *Renaut de Montauban*.

El cantar de *Aye d'Avignon*,[40] de la segunda mitad del siglo XII, narra las desventuras de Aye, esposa de Garnier de Nanteuil, la cual es raptada por Berenguier, hijo de Ganelón, y llevada a España como prisionera del rey Marsil; tras infinidad de peripecias vuelve a su tierra (Aviñón), donde su marido es asesinado por unos traidores. Aye se casa por segunda vez con Ganor, rey sarraceno que se hace cristiano. De fines del mismo siglo XII es el cantar de *Gui de Nanteuil*,[41] que tiene por protagonista a Gui, hijo de Aye y de Garnier, que sigue luchando contra los enemigos de su linaje, ayudado por su padrastro Ganor. Las rencillas y luchas de esta familia contra la de Ganelón siguen en el cantar de *Parise la Duchesse*,[42] de principios del siglo XIII, que trata de una hermana de Gui, casada con Raymond de Saint-Gilles, y continúan en el de *Tristan de Nanteuil*,[43] poema ya muy tardío (del siglo XIV), parte de cuya acción ocurre en maravillosas tierras orientales. De este pequeño ciclo épico se ha perdido una de sus más antiguas manifestaciones, el cantar de *Doon de Nanteuil*, del que sólo se conservan fragmentos.[44]

Algunos cantares del ciclo fueron conocidos en España. Milá y Fontanals[45] señaló ciertas similitudes entre pasajes del *Aye d'Avignon* y uno de los romances de Gaiferos. El *Gui de Nanteuil*, muy citado por los trovadores provenzales, estaba tan divulgado por Cataluña en el siglo XIV, que el cro-

40. Edición de F. Guessard y P. Meyer, *Aye d'Avignon, chanson de geste*, Anciens poètes París, 1861; véase F. Lot, *Romania*, XXXIII, 1904, págs. 145-162.

41. Edición de P. Meyer, *Gui de Nanteuil, chanson de geste*, Anciens poètes, París, 1861.

42. Edición de F. Guessard y L. Larchey, *Parise la Duchesse, chanson de geste*, París, 1860. Véase E. B. Ham, «Readings. from Parise la Duchesse», *Modern Language Notes*, LIX, 1944, págs. 490-493.

43. Véase A. H. Krappe, «Tristan de Nanteuil», *Romania*, LX, 1935, págs. 55-71.

44. Véase P. Meyer, «La chanson de Doon de Nanteuil», *Romania*, XIII, 1884, págs. 1-18.

45. *De la poesía heroico-popular castellana*, pág. 345.

nista Muntaner escribió su *Sermó* rimado con el mismo metro que la gesta francesa, indicando que debía cantarse con su melodía.[46]

7. LOS CANTARES DEL CICLO DE LOS LORENESES

Cinco cantares de gesta constituyen el ciclo de los loreneses: dos del siglo XII, *Mort de Garin le Loherenc*,[47] *Girbert de Mes*, y tres del siguiente, *Hervis de Mes*,[48] *Anseïs de Mes*[49] y *Yon*.[50] Estos cantares narran, a través de generaciones, las luchas entre dos familias rivales de loreneses y bordeleses, y tienen la ciudad de Metz como centro. El asunto es puramente novelesco, pero al principio del más antiguo de los cinco cantares, la *Mort Garin*, se halla un episodio basado en un acontecimiento histórico. Habiendo sido invadida Francia por los vándalos, Carlos Martel reúne un concilio en Lyon para pedir a las jerarquías eclesiásticas que alleguen fondos para oponerse con las armas al enemigo, lo cual es concedido a regañadientes. Formado el ejército, Carlos Martel lucha heroicamente contra los invasores, los derrota, pero es herido mortalmente. Es llevado a Saint-Denis, donde, después de disponer que se devuelva al clero el dinero recibido, muere y es enterrado en la abadía. Se trata de una interpretación opuesta a la que en ciertos textos eclesiásticos se daba como un hecho histórico. Según cierta *Vita Sancti Eucherii*, este santo tuvo una visión en la que aparecía Carlos Martel en el infierno, donde se hallaba por haberse atrevido a apoderarse de los bienes de la Iglesia y distribuirlos entre los laicos para subvenir a los gastos de sus guerras. Es evidente que el poeta que escribió el cantar de gesta quiso desmentir esta creencia.[51] Fuera de este detalle, el res-

46. Véase Milá y Fontanals, «Lo Sermó d'En Muntaner» en las *Obras completas de M. Milá y Fontanals*, III, págs. 243-275.

47. Edición de Joséphine-Elvira Vallerie, *Garin le Loheren*, Michigan, 1947; P. Taylor, *Gerbert de Metz*, Namur, 1952; véase F. Lecoy, *Romania*, LXXVII, 1956, págs. 417-435.

48. Edición de E. Stengel, *Hervis de Mes*, Dresden, 1903.

49. Edición de H. J. Green, *Anseys de Mes*, París, 1939.

50. Edición de R. Mitchneck, *Yon ou la Venjance Fromondin*, Universidad de Columbia, Nueva York, 1935.

51. Véase Bédier, *Lég. ép.*, IV, págs. 374-375.

to de los sucesos narrados en el ciclo de los loreneses es fabuloso, y es posible que, en el fondo, la gesta evoque el conflicto entre Austrasia y Neustria.

El largo cantar de *Auberi le Bourguignon*,[52] de mediados del siglo XIII, está en parte inspirado en la gesta de los loreneses; es una verdadera novela de aventuras en la que se da franca entrada al espíritu del amor cortés. Su héroe ya aparece mencionado en el *Charroi de Nimes*.

8. CANTARES DE «OCTAVIAN» Y «FLORENT ET OCTAVIAN»

Una misma leyenda, de carácter novelesco, es narrada en el cantar de *Octavian*,[53] del siglo XIII, en verso octosilábico, y en el de *Florent et Octavian*, en alejandrinos, de fines del mismo siglo o de principios del siguiente. El emperador de Roma, Octaviano, sospechando que su mujer le ha sido infiel porque ha dado a luz mellizos, la expulsa con los recién nacidos. En el bosque uno de los niños es robado por un mono y otro por un león mientras la madre duerme. Uno de los hijos es rescatado pronto por la madre, la cual lo lleva a Jerusalén. El otro, llamado Florent, es educado por un burgués de París, pero, ya en su mocedad, siente despertarse su temperamento caballeresco y realiza la hazaña de liberar a París de un inmenso ejército pagano que ha cercado la capital, y es armado caballero por el rey Dagoberto. Finalmente toda la desperdigada familia se encuentra.

El tema de estos cantares franceses, tras unas versiones intermedias perdidas, reaparece en los relatos italianos denominados *Libro de Fioravante* (o *Storie di Fioravante*) e *I reali di Francia*, de Andrea da Barberino, ambos del siglo XIV. Por otro lado, como puso de manifiesto Richthofen,[54] es posible que de las versiones intermedias perdidas derivara un texto castellano, también perdido, que fue aprovechado por el autor de la primera

52. Edición de P. Tarbé, *Aubery le Bourgoing*, Reims, 1849; véase F. Settegast, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXXIII, 1909, págs. 20-40, y W. Benary, ibíd., L, 1930, págs. 385-456 y 641-695.

53. Edición de K. Vollmöller, *Octavian*, Heilbronn, 1883. Véase A. H. Krappe, «Florent et Octavian», *Romania*, LXV, 1939, págs. 359-373.

54. E. von Richthofen, *Studien zur romanischen Heldensage*, págs. 22-40.

novela caballeresca castellana, *El cavallero Zifar,* de principios del XIV, a no ser que el autor de este libro hubiese tenido presentes las versiones intermedias francesas. Lo cierto es que hay, entre el *Zifar* y los *Fioravante* y *Reali* italianos, notables semejanzas y que el primer libro de la obra castellana desarrolla el mismo tema que el tema fundamental de los cantares franceses, motivo novelístico que también se encuentra en la famosa leyenda de San Eustaquio, fuente principal del *Guillaume d'Angleterre* atribuido a Chrétien de Troyes.

9. EL CANTAR DE «HORN ET RIMEL»

Completamente aparte de la tradición carolingia está el cantar de *Horn et Rimel*,[55] escrito en anglonormando a finales del siglo XII por un «maestro Thomas», que algunas veces ha sido identificado con el autor del *Tristan*.[56] Trata de las aventuras de Horn en la corte del rey de Bretaña Hunlaf, de cuya hija Rimel se enamora. Se supone que este cantar está basado en fuentes escandinavas o anglosajonas.[57]

55. Edición de R. Brede y E. Stengel, *Das anglonormannische Lied vom wackern Ritter Horn*, Marburgo, 1883.

56. Véase W. Söderhjelm, «Sur l'identité de Thomas, auteur de Tristan, et de Thomas, auteur de Horn», *Romania*, XV, 1886, págs. 369-515, y F. Lot, «Sur les deux Thomas, poètes normands du XIIè siècle», *Romania*, LIII, 1927, págs. 177-186.

57. Véase Nyrop, *Storia dell'epopea...*, págs. 212-214, y Holmes, *A History...*, págs. 119-120.

VI

CANTARES SOBRE HECHOS HISTÓRICOS CONTEMPORÁNEOS

Determinados acontecimientos históricos contemporáneos, no siempre los más notables, dieron tema a poetas para componer cantares de gesta, siguiendo el estilo y la forma de los cantares de asunto legendario pretérito. Dentro de esta modalidad de la epopeya, aunque no poseamos un gran número de obras literarias, se observan diversas actitudes y concepciones del cantar, desde aquellos que no pasan de ser meras crónicas versificadas —en las que no se deja paso a la imaginación ni al elemento legendario y maravilloso, y que por esta razón tienen un gran valor como documento histórico (por ejemplo, la *Cansó de la crozada* provenzal)—, hasta los que, tomando como punto de partida personajes o hechos reales, admiten toda suerte de ficciones y de fábulas legendarias (como los que tratan el tema del Caballero del Cisne). Como es obvio, para la historia de la literatura son estos últimos cantares los que ofrecen mayor interés.

1. CICLO DE LA PRIMERA CRUZADA

La primera cruzada a Ultramar (1096-1099), en la que Jerusalén cayó en poder de los cristianos, es uno de los hechos que más profunda impresión causaron en Europa, que la había preparado con un ferviente entusiasmo y con una fe admirable. Varios cantares de gesta, en redacciones conservadas

hoy o en versiones que sólo conocemos por refundiciones, se habían popularizado antes de la gran empresa religiosa y militar y habían idealizado la lucha de cristianos contra sarracenos en tierras españolas. Es natural que cuando esta lucha se trasladó a lejanos países orientales y los ejércitos se apoderaron de la ciudad en que Cristo sufrió pasión y murió en la cruz, este acontecimiento se convirtiera en un adecuado tema para cantares de gesta.

Entre 1130 y 1142, un caballero lemosín llamado Gregori Bechada escribió, en provenzal, una *Cansó d'Antiocha*, de la cual sólo se conserva un fragmento de setecientos versos en un manuscrito de la Real Academia de la Historia de Madrid;[1] podemos tener cierta idea de su contenido porque fue utilizada en la *Gran Conquista de Ultramar* castellana.[2]

A principios del siglo XII Richard le Pèlerin escribió, en lengua francesa, otra *Chanson d'Antioche* y tal vez su continuación, titulada *Chanson de Jerusalem*. Ambas se han perdido en su primitiva redacción y se conservan gracias a la refundición que compuso poco después de 1180 Graindor de Douai, el cual añadió al ciclo un nuevo episodio, llamado *Les chétifs* («Los cautivos»).[3]

En la *Chanson d'Antioche* se narra el desdichado viaje de Pedro el Ermitaño a Oriente y la victoriosa expedición acaudillada por Godofredo de Bouillon, con la toma de Antioquía y la llegada de los cristianos a Palestina. Al lado de Godofredo, los héroes principales son su hermano Balduino y Tancredo de Sicilia. La *Chanson de Jerusalem* relata la acción de los cristianos, animados por Pedro el Ermitaño, contra la ciudad santa, hasta que ésta es conquistada y Godofredo proclamado rey de Jerusalén. Entre una y otra se coloca la acción de *Les chétifs*, de carácter puramente novelesco, pues en ella se cuentan las aventuras de cinco caballeros hechos prisioneros

1. Edición por P. Meyer, «Canso d'Antiocha, fragment d'une chanson d'Antioche en provençal», *Archives de l'Orient latin*, II, 1884, págs. 467-509. Parte del fragmento se reproduce en C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, págs. 33-36. Véase R. Lejeune, *Romania*, LXXV, 1954, págs. 151-162.

2. Véase G. Paris, «La Chanson d'Antioche provençale et la Gran Conquista de Ultramar», *Romania*, XVII, 1888, XIX, 1890, y XXII, 1893.

3. Ediciones de P. Paris, *La Chanson d'Antioche*, 2 vols., París, 1848; de C. Hippeau, *La Conquête de Jérusalem*, París, 1868, que, en apéndice, publica *Les chétifs*.

tras el desastre de Pedro el Ermitaño en Nicea, los cuales caen en poder del rey Corbarant de Oliferne y son sometidos a un duro cautiverio. Entre ellos figuran Richard de Caumont, que lucha contra los paganos Golías y Sorgalés, y Balduino de Beauvais, que combate contra una monstruosa serpiente que había devorado a su hermano. En la refundición de Graindor de Douai los tres cantares aparecen tan íntimamente unidos que es difícil establecer dónde acaba uno y empieza otro.[4]

A estos tres poemas, de carácter más o menos histórico, se agregaron posteriormente otros cantares que versaban sobre los legendarios y fabulosos orígenes del héroe principal, Godofredo de Bouillon. Se conservan dos, escritos en el siglo XIII, primeramente el titulado *Chevalier au Cygne ou Enfances Godefroy*[5] y luego la *Naissance du Cavalier au Cygne* (o *Elioxe*),[6] si bien los asuntos relatados en éste son anteriores a los que se narran en aquél. Del matrimonio entre Lotario, rey de Hungría, y Elioxe nacen siete mellizos (uno de ellos una niña). Los seis niños son convertidos en cisnes por arte de magia, pero recobran la forma humana gracias a su hermana, excepto uno de ellos. El mayor de los hermanos va acompañado siempre del cisne, y es llamado por esto «el Caballero del Cisne». En el segundo cantar, el Caballero del Cisne lucha en un combate singular en defensa del honor de la duquesa de Bouillon, y, habiendo vencido, se casa con su hija Beatriz, a condición de que ésta jamás le pregunte su nombre. Al cabo de siete años de matrimonio, ella cae en la tentación de hacerlo, y el caballero la abandona en una barquita tirada por el cisne. Una hija del caballero y de Beatriz, llamada Ida, casa con Eustace de Boulogne: éstos serán los padres de Godofredo de Bouillon. El histórico Godofredo era realmente hijo

4. Véase A. Hatem, *Les poèmes épiques des Croisades*, París, 1932.

5. Edición de C. Hippeau, *La chanson du Chevalier au Cygne*, 2 vols., París, 1874-1877.

6. Edición de A. Todd, *La naissance du Chevalier au Cygne*, Baltimore, 1889.

7. Véase F. Lot, «Le mythe des enfants cygnes», *Romania*, XXI, 1892, págs. 62-67; M. Einstein, «Beiträge zur Ueberlieferung des Chevalier au Cygne und der Enfances Godefroy», *Romanische Forschungen*, XXIX, 1911, págs. 721-763; F. Blondeaux, «La légende du Chevalier au Cygne», *Revue de Belgique*, XXXV, 1903, XXXVIII, 1906, y XXXIX, 1907; A. L. Frey, *The Swan Knight legend, its background, early development in the German poems*, Nashville, 1931, y A. G. Krüger, *Die quellen der schwanritterdichtungen*, Hannover, 1936.

de Eustace de Boulogne y de Ida de Brabante, y era señor del castillo de Bouillon; estos elementos verdaderos el poeta los ha colocado como colofón de la fábula legendaria de los cisnes, tema de origen discutidísimo[7] que también se halla en *Der Schwanritter*, del poeta alemán Konrad von Würtzburg (1220?-1287) y en el final del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, fuente del *Lohengrin* (1276-1290), que modernamente ha popularizado la ópera wagneriana.

La *Gran Conquista de Ultramar* castellana está en íntima relación con los cantares del ciclo de la primera cruzada. Ya señalamos que aprovecha la *Cansó d'Antiocha* provenzal; parece que también utilizó el texto primitivo, perdido, de la *Chanson de Jerusalem* francesa[8] y conoció la leyenda del Caballero del Cisne, que desarrolla en los capítulos XLVII-CLXIV.

2. LOS CANTARES HISTÓRICOS PROVENZALES

Se conservan dos cantares en lengua provenzal en los que el elemento legendario está ausente, y vienen a ser dos auténticas crónicas rimadas. El más antiguo de ellos es la *Cansó de la crozada*, que relata la cruzada contra los albigenses. Se divide en dos partes, la primera escrita por el navarro Guilhem de Tudela, imparcial y mesurada en sus juicios; la segunda es obra de un anónimo, que se ha querido identificar con el trovador Peire Cardenal, notable por su actitud adversa a los cruzados y a la monarquía francesa.[9]

Guilhem de Tudela nos informa de que tenía el propósito de escribir otro cantar sobre la batalla de las Navas de Tolosa, tema que pudo conocer gracias a su contacto con los caballeros catalanes y aragoneses que lucharon en Muret contra Francia, ya que casi todos ellos habían tomado parte, al mando de su rey Pedro II, en la gloriosa batalla contra los sarracenos de España. Guilhem expresa su proyecto en los siguientes versos:

8. Véase S. Duparc-Quioc, «La Chanson de Jérusalem et la Gran Conquista de Ultramar», *Romania*, LXVI, 1940, págs. 32-48.

9. Edición completa por P. Meyer, *La Chanson de la Croisade contre les Albigeois*, 2 vols., París, 1875-1879. Edición de la primera parte por E. Martin-Chabot, *La Chanson de la Croisade Albigeoise, tome I: La Chanson de Guillaume de Tudele*, colección Les classiques de l'histoire de France au Moyen Âge, París, 1931.

... lo reis qui te Tudela,
senher de Pampalona, del castel de la Estela,
lo mielher cavalers que anc montes en cela.
E sap o Miramamelis qui los paians captela.
Lo reis d'Arago i fo, e lo reis de Castela;
tuit essems i feriro de lor trencant lamela,
qu'eu ne cug encar far bona canso novela
tot en bel pergamin.[10] *

¿Llevó a cabo su propósito Guilhem de Tudela? Es posible que sí, como parecen corroborar ciertas asonancias que se han señalado en el capítulo V de la crónica de Bernat Desclot (1283-1286), lo que permite suponer que este autor pone en prosa un poema anterior. Podría tratarse del cantar perdido sobre la batalla

10. Edición de Martin-Chabot, pág. 18.

* «... el rey que tiene Tudela, señor de Pamplona y del castillo de Estella, el mejor caballero en silla de montar. Lo sabe Miramamolín, que acaudilla a los paganos. Allí estuvieron el rey de Aragón y el rey de Castilla, y todos juntos golpearon con sus lanzas cortantes; sobre ello pienso escribir todavía una buena canción, toda ella en hermoso pergamino».

11. Afirma:

Senhors, esta canso es faita d'aital guia
com sela d'Antiocha et ayssi-s versifia...

(1, versos 1-2, ed. de Martin-Chabot, pág. 8).

«Señores, este cantar está hecho como el de Antioquía y así está versificado...»

12. Véase Martin-Chabot, VIII, nota 1.

13. En los versos siguientes:

Ara aujatz batalha-s mesclar d'aital semblant
c'anc non auzitz tan fera des lo temps de Rotlant
ni del temps Karlemaine, que venquet Aigolant,
que comquis Galiana, la filha al rei Braimant,
en despieg de Galafre, lo cortes almirant,
de la terra d'Espanha.

(93, versos 31-36, ed. de Martin-Chabot, pág. 218).

«Ahora escuchad empezar tal batalla como no se oyó otra tan terrible desde el tiempo de Roldán, ni de Carlomagno, cuando venció a Aigolant y conquistó a Galiana, la hija del rey Braimant, a despecho de Galafre, el cortés emir de la tierra de España...»

de las Navas de Tolosa, de Guilhem de Tudela, puesto que en el texto de Desclot subsisten numerosos hemistiquios de seis sílabas, y precisamente la *Cansó de la crozada* está compuesta en versos de dos hemistiquios de seis sílabas. Su autor, Guilhem de Tudela, conocía no sólo la *Cansó d'Antiocha*, de la cual afirma seguir la métrica,[11] sino también los cantares de Roldán y de Raúl de Cambrai;[12] y hace también una curiosa alusión a la leyenda castellana del *Mainet*.[13]

Guilhem de Tudela tenía el propósito de escribir un cantar sobre la batalla de las Navas, acción de guerra que, como navarro, había de tener para él mucho atractivo, más sin duda que la guerra de los albigenses. La crónica de Desclot, al revelarnos tan sintomáticas asonancias en los pasajes que tratan de aquella batalla, en los que intercala el episodio de los caballeros extranjeros que llegan tarde y que son burlados por el rey don Pedro (anécdota de tan marcado carácter novelesco),[14] parece atestiguar que Guilhem de Tudela llevara a cabo su propósito. De todos modos, un cantar de Guilhem de Tudela sobre la batalla de las Navas (que tendría alto interés para la historia y la literatura españolas) debería estar escrito en lengua provenzal, la cual queda poco desfigurada al ser prosificada en un texto catalán del siglo XIII.[15]

Existe otro cantar provenzal de tema español: el que escribió el poeta Guilhem Anelier, de Tolosa de Languedoc, sobre las guerras civiles de Navarra de 1276. Está compuesto en el mismo metro que la *Cansó de la crozada* y constituye un importante documento histórico.[16]

14. M. Coll i Alentorn, *Bernat Desclot, Crònica*, colección Els Nostres Clàssics, I, Barcelona, 1949, pág. 37, nota 1, señala un episodio del *Coronemenz Looïs* (verso 2.190 y sigs.) que presenta cierta similitud con esta anécdota de Pedro el Católico y que tiene el mismo carácter de *gab*, o sea burla.

15. M. Coll i Alentorn, edición citada, introducción, pág. 45, pone de relieve un pasaje de Desclot que le recuerda otro de la *Cansó de la crozada*.

16. Ediciones de P. Ilaregui. *La guerra civil de Pamplona*, Pamplona, 1845, y de F. Michel, *Histoire de la guerre de Navarre*, París, 1856. Véase M. Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, Barcelona, 1889, págs. 252-260, y R. Diehl, *Guillem Anelier von Toulouse der Dichter des zweiten Teils der Albigenserchronik*, Marburgo, 1885, quien sostiene que Anelier es el autor de la segunda parte de la *Cansó de la crozada*.

17. M. de Montoliu, «La cançó de gesta de Jaume I», *Butlletí Arqueològic*, Tarragona, 1922, y «Sobre el primitiu text versificat de la Crònica de Jaume I», *Anuari de l'Ofici-*

3. POSIBLES CANTARES DE GESTA PROSIFICADOS EN CRÓNICAS CATALANAS

Una serie de trabajos realizados por diversos historiadores, e iniciados en 1922 por Manuel de Montoliu,[17] pusieron sobre el tapete la cuestión de la existencia de cantares de gesta catalanes perdidos cuya prosificación se rastrea en el *Libre dels feyts*, o crónica atribuida al rey Jaime I (de la que existen un texto catalán, redactado entre 1313 y 1327, y una versión en latín, hecha en 1313, que suponen un original perdido, indudablemente escrito por el rey), y en la antes citada crónica de Bernat Desclot. La gran cantidad de versos que se han podido reconstruir a base de las redacciones conservadas de estas dos crónicas hace muy verosímil que podamos afirmar que se basaban, para ciertos relatos, en cantares de gesta perdidos. Entre los varios testimonios que se pueden alegar a favor de esta hipótesis está el hecho de que tanto en la crónica de Jaime I como en la de Desclot se hallan restos de versificación en el relato de la conquista de Mallorca. Ahora bien, el cronista Raimón Muntaner hace una explícita mención de cierto «libre qui·s féu de la presó (*toma*) de Mallorques» (capítulo VII), y en el inventario de los bienes del rey Martín I el Humano (muerto en 1410) figura un libro «apellat Rimas sobre la presó de Malorques, en castallà», del que se da el primer verso: «En el nombre de Dieus el mi comensamento».[18] Evidentemente, este libro no estaba «en castallà», como creía el notario que hizo el inventario, sino en aragonés (*Dieus* diptongado). Ello plantea la cuestión en los siguientes términos:

---

na Romànica, I, 1928, págs. 253-336, y los trabajos de F. Soldevila y la encuesta sobre el problema en *Revista de Catalunya*, III, 1925, y IV, 1926. Véase también F. Soldevila, *Pere el Gran; primera part: l'Infant, 1*, Barcelona, 1950, págs. 127-129, y las importantes conclusiones de M. Coll i Alentorn en la introducción de su citada edición de la crónica de Desclot, I, págs. 50-56.

18. Citado por Montoliu, *La cançó de gesta*, pág. 56. Montoliu cree que se trata de una traducción «castellana» de un primitivo texto catalán.

19. Véase A. Ubieto Arteta, «La campana de Huesca», *Revista de Filología Española*, XXXV, 1951, págs. 29-61.

1. Es posible que existieran cantares de gesta sobre empresas realizadas por los reyes de Aragón y condes de Barcelona en lengua aragonesa. En principio no existe ningún argumento decisivo contra esta hipótesis, pues últimamente se ha querido rastrear cierto cantar de gesta en aragonés sobre la leyenda de la Campana de Huesca,[19] y dadas las similitudes que ofrecían el aragonés y el catalán medievales, es posible que un hipotético cantar redactado en aquella lengua pudiese traducirse y prosificarse en una crónica catalana manteniéndose rastro de las asonancias. Claro está que ello no supone, en manera alguna, que todos los rastros de fuentes versificadas que tan a menudo se transparentan en las crónicas de Jaime I y de Desclot fueran aragonesas. De lo que tenemos constancia cierta es que a principios del siglo xv se conservaba uno en aragonés sobre la conquista de Mallorca.

2. Los cantares de gesta prosificados en las crónicas catalanas deberían estar escritos en lengua provenzal. El provenzal es la única lengua poética que emplean los escritores catalanes, hasta 1430 aproximadamente, cuando versifican. El mismo Muntaner, que redacta su crónica en una purísima prosa catalana, escribe en provenzal el *Sermó*, en verso, que intercala en ella; Llull, creador de la prosa catalana culta, emplea el provenzal en sus versos. Se trata de un fenómeno suficientemente conocido y constante que nos permite afirmar que los cantares de gesta que se pudieron escribir en Cataluña, sobre empresas de los reyes, forzosamente hubieron de redactarse en provenzal. Al tratar de asuntos contemporáneos, como lo son las conquistas de Mallorca, Valencia y Murcia, es de creer que fueran de un estilo similar a la *Cansó de la crozada*, que narra un hecho anterior a aquellas campañas. Desde luego, los cantares de gesta que se advierten prosificados en las crónicas catalanas no pueden entrar dentro de clasificación de «épica heroicopopular», sino en la de «épica histórica sobre asuntos contemporáneos».

VII

OTRAS FORMAS DE LA EPOPEYA FRANCESA Y SU DIFUSIÓN EN ITALIA

La materia de la epopeya francesa entra en franca decadencia en su solar nativo a partir del siglo XIV, sin duda a causa del gran auge que adquiere la novela de aventuras, el *roman*, que se adueña del gusto de los públicos cortesanos y burgueses. A lo sumo hallamos nuevas refundiciones de cantares más antiguos, continuaciones de temas que tuvieron éxito (como los de *Beaudouin de Sebourc*, *Lion de Bourges* y *Li Bastars de Buillon*, que siguen al episodio de los *Chétifs* de la gesta de las cruzadas) y poemas de tipo histórico (como la *Chanson de Charles le Chauve* y la de *Hugues Capet*). Desde finales del XIII las antiguas leyendas ya no se transforman en cantares de gesta, y el género deja de ser divulgado por los juglares para convertirse en libros, de lectura personal y privada, lo que marca el fin de la auténtica epopeya nacional.

1. COMPILACIONES CÍCLICAS Y REFUNDICIONES DE LA EPOPEYA FRANCESA

Los temas de los distintos cantares de gesta franceses se incorporaron, en prosa o en verso, en francés o traducidos a otras lenguas, ampliados o reducidos, a ciertas compilaciones cíclicas que los presentaban clasificados siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos legendarios en ellos narrados. Los autores de estas compilaciones creían, a menudo, que estaban poniendo orden en unos relatos históricos; tenían la convicción de que su trabajo era comparable al de los historiadores que recogen materiales diversos para redactar una crónica. Estas compilaciones cíclicas son muy diversas y de valor literario desigual, pero tienen el gran mérito e interés de

ofrecernos, a menudo, refundiciones de cantares de gesta perdidos, o bien elementos de textos de determinadas leyendas, más antiguos que los que se han conservado en forma de cantar de gesta propiamente dicho. El estudio de estas compilaciones ha dado en ocasiones resultados de gran importancia; nos ha iluminado sobre elementos legendarios que de otra forma jamás habríamos llegado a sospechar. Aquí no daremos noticia de todas estas compilaciones cíclicas, sino sólo una breve información sobre las más importantes.

De primer orden es el valor de la amplia compilación de leyendas épicas francesas, escrita en prosa noruega y llamada *Karlamagnús saga*, a la cual nos hemos referido a menudo a lo largo de este libro. En su último estado de composición, la *Karlamagnús saga* se divide en diez ramas que llevan los títulos siguientes: 1. *Karlamagnús saga ok kappa hans*; 2. *Af frá Olif ok Landrés syni hennar*, que desarrolla la materia del *Doon de la Roche*; 3. *Af Oddgeiri danska*, que reproduce el cantar conservado de la *Chevalerie Ogier*, de Raimbert de París, con modificaciones al final; 4. *Af Agulando konungi*, variante del tema de *Aspremont*, con datos tomados del seudo Turpín; 5. *Af Guitalin saxa*, basado en un texto de la *Chanson des Saisnes*, anterior a la refundición de Jean Bodel; 6. *Af Otvel*, sobre la leyenda del cantar de *Otinel*; 7. *Af Jórsalafer*, traducción de un texto francés parecido al *Pèlerinage de Charlemagne* conservado; 8. *Af Runzivals bardaga*, traducción de la *Chanson de Roland*, sobre un texto francés parecido al que nos ofrece el manuscrito de Oxford, pero muy similar, en cuanto al orden de los episodios, al texto de V^4; 9. *Af Vilhjálmi korneis*, cercano, en algunos aspectos, al cantar del *Moniage Guillaume*; 10. *Um kraptaverk ok jartegnir*, relatos carolingios basados en el *Speculum Historiale* de Vicent de Beauvais.[1]

Esta última edición, en diez ramas, de la *Karlamagnús saga* es obra, sin duda, de un monje islandés que trabajaba a fines del siglo XIII o principios del XIV, quizá entre 1290 y 1320. A él le debemos la redacción de las ramas segunda, novena y décima, que intercaló en un texto escandinavo anterior, que él mismo había revisado. Existe, pues, un estadio anterior de la *Karla-*

1. Edición de C. R. Unger, *Karlamagnús saga ok kappa hans*, Christiania, 1860; traducción francesa resumida en G. Paris, «La Karlamagnús saga...», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, I, 1864, II, 1865.

magnús saga que comprendía las ramas primera y tercera a octava, y que se supone redactado entre 1230 y 1250, es decir bajo el reinado de Haakon Haakonson (1217-1263).

La primera rama, siguiendo los últimos trabajos de P. Aebischer,[2] no es un prólogo a la *Karlamagnús saga* sino más bien un texto más antiguo, el esqueleto de toda la compilación escandinava, texto al cual podríamos dar el título de *Vida novelada de Carlomagno*; este texto expone, sucintamente, los temas de la «infancia» de Carlomagno, del pecado del emperador, de Girart de Vienne, de la conquista de Noples (leyenda que no se conserva actualmente en ningún cantar pero que aparece citada en muchos de ellos, entre ellos la *Chanson de Roland*), de la revuelta de los sajones, del viaje de Carlos a Oriente, de Ganelón, etc. Esta primera rama que nos revela el estado de las leyendas carolingias en una época sin duda anterior a la composición de la *Chanson de Roland* de Oxford, no parece haber sido compilada en Noruega a partir de elementos diversos, sino traducida de un original francés que habría sido esta preciosa *Vida novelada de Carlomagno*.

La *Chronique rimée* de Philippe Mousket, que vivía en Tournai,[3] escrita hacia 1260,[4] es una compilación histórica escrita en la forma propia del *roman*, el octosílabo; su tercera parte (unos 10.000 versos) trata el tema de Carlomagno, dedicando una gran parte a los temas de los cantares de gesta, que resume y da en extractos, pero sin tener en cuenta el orden cronológico y cayendo en contradicciones y repeticiones. Pero la *Chronique* es, en general, fiel en la reproducción de los detalles legendarios, y, gracias a sus resúmenes, disponemos de versiones, a veces más arcaicas que las que se han conservado, de los cantares de gesta de *Berte aux grans piés*, *Fierabras*, *Girart de Vienne*, *Gormont et Isembart*, *Doon de Nanteuil*, *Renaut de Montauban*, etc.

Hacia el año 1300, Girard d'Amiens escribió un largo poema, el *Roman de Charlemagne*, en versos alejandrinos; ha permanecido inédito y, según la

2. P. Aebischer, *Textes norrois et littérature française du Moyen-Âge, I: Recherches sur les traditions épiques antérieures à la Chanson de Roland*, Ginebra-Lille, 1954.

3. Edición de F. de Reiffenberg, *Chronique rimée...*, 2 vols., Bruselas, 1836-1838.

4. Véase J. Nothomb, «La date de la Chronique rimée...», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, IV, 1925, págs. 77-89.

tajante afirmación de G. Paris, «nunca será publicado».[5] Se trata de una aburrida vida de Carlomagno basada en el seudo Turpín, en supuestos documentos, en las crónicas que el autor llama «de Saint Denis», y, principalmente, en cantares de gesta. Pero desgraciadamente Girard d'Amiens no los resume tan fielmente como Philippe Mousket. La obra expone las infancias de Carlomagno parafraseando el *Mainet*, las de Roldán, algunos episodios de la guerra de los sajones, las hazañas de Ogier, el viaje del emperador a Oriente (según la leyenda latina), etc.

El escritor de Lieja Jean d'Outremeuse, muerto en 1400, es el autor de una larga compilación histórica, el *Myreur des histors*, cuyos tres primeros libros van del Diluvio Universal hasta 1340; a éstos seguía un cuarto, que se ha perdido. En esta compilación histórica se introducen un gran número de elementos legendarios y de resúmenes de cantares de gesta. Ogier de Dinamarca y sus antepasados son estudiados extensamente, a causa de su estrecha relación con Lieja. Además la obra expone las leyendas de Carlos Martel, de Pipino el Breve, de las infancias de Carlomagno (a partir del *Mainet*), del pecado del emperador con su hermana, de la reina Sebile, de Girart de Vienne, Girart de Fraite y de Girart de Roussillon (que se consideran tres personajes distintos), de Renaut de Montauban, de Huon de Bordeaux, de las expediciones en los territorios sarracenos de España (inspiradas en gran parte en el seudo Turpín y con un resumen del *Anseïs de Cartage*), de la revuelta de los sajones, del viaje a Oriente, etc. Entre las leyendas que no se refieren a Carlomagno, la compilación trata de las de Garin le Lorehenc, de *Amis et Amile*, etc. En su obra en verso, *Geste de Liège*, Jean d'Outremeuse explica la leyenda de Jean de Lanson.[6]

Se atribuye a David Aubert una vasta compilación en prosa, titulada *Croniques et conquestes de Charlemaine*, acabada en 1458 y redactada a instancias de Felipe el Bueno de Borgoña.[7] En ella se utilizan un gran número de can-

5. G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, pág. 95. Veáse el apéndice IV donde se encuentra un resumen de la compilación de Girard d'Amiens.

6. Véase Louis Michel, *Les légendes épiques carolingiennes dans l'oeuvre de Jean d'Outremeuse*, Bruselas, 1935.

7. Edición de R. Guiette, *Croniques et conquestes de Charlemaine*, 3 vols., Bruselas, 1940-1951.

ciones de gesta, cuyo tema se explica en estilo caballeresco; también se tiene en cuenta el seudo Turpín. Las leyendas de Berta, del viaje a Oriente, de Ogier, de Aspremont, de Girart de Vienne, de Fierabrás, de Renaut de Montauban, de la conquista de Pamplona y de la entrada en España, de Roncesvalles, de la revuelta de los sajones, etc., se suceden con una construcción hábil y redactadas en una prosa agradable. Aunque se trate de una compilación tardía, utiliza elementos procedentes de fuentes hoy en día perdidas.

No hay que confundir con la *Cronique et conquestes de Charlemaine*, atribuida a David Aubert, otra compilación titulada *La conqueste du grant roi Charlemaine des Espagnes et les vaillances des douze pers de France*, de la cual se conocen diversas ediciones impresas a partir de 1486. Este libro lleva también el título de *Fierabras*, leyenda narrada en la segunda parte; el conjunto de las tres partes del libro pretende ser una biografía novelesca de Carlomagno.[8]

Las redacciones en prosa francesa de antiguos cantares de gesta, hechas a partir del siglo XIV, y, en ciertos casos, impresas al final del siglo XV y durante el XVI, estudiadas por G. Doutrepont,[9] constituyen un rico conjunto de materiales legendarios, a menudo derivados de cantares perdidos o conservados fragmentariamente —como es el caso, por ejemplo, del *Galiens*—; por este motivo, son de gran utilidad para el investigador. Estas prosificaciones son testimonio, además, de la persistencia de los temas de la epopeya francesa en un tiempo en que ya no interesaban en su forma poética y auténtica, sino sólo como conjunto de novelas de aventuras, de caballerías, de amores y encantamientos.

2. LOS CANTARES FRANCOITALIANOS Y LAS LEYENDAS FRANCESAS EN ITALIA

A lo largo de esta obra, ya hemos tenido ocasión de poner de relieve, guiados por los trabajos de Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez

8. G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, págs. 97-99.

9. G. Doutrepont, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV au XV siècle*, Bruselas, 1939.

Pidal, la fisonomía propia y particular y la gran vitalidad adquirida por los temas de las gestas francesas en España desde tiempos antiguos. Hemos visto asimismo que, gracias al romancero tradicional así como al teatro de los siglos XVI y XVII, la materia de los cantares de gesta franceses ha continuado despertando interés en España, en una época en que esta materia estaba olvidada o menospreciada por los escritores cultos franceses.

Algo similar ocurre en Italia, donde los temas franceses, tras ganarse una popularidad extraordinaria y sufrir notables modificaciones, volverán a aparecer en la gran épica del Renacimiento.

Del siglo XIII a principios del XV se dan una serie de cantares de gesta escritos en la lengua híbrida que se suele llamar francoitaliana, que no responde a una realidad lingüística viva, sino al esfuerzo de los juglares en hacer que el público italiano entienda textos en francés. Luego, impuesta esta mezcla como lengua propia de la epopeya en Italia, poetas italianos seguirán escribiendo en ella, con grandes diferencias en la proporción del elemento francés, al componer cantares imaginados por ellos. Se pueden distinguir tres tipos de cantares francoitalianos, varios de los cuales se han conservado en un grupo de códices de la biblioteca Marciana de Venecia.[10] En el primer tipo entran las copias de originales franceses más o menos plagadas de italianismos, como los textos de *Aspremont*, *Aliscans*, *Anseïs de Cartage*, *Folque de Candie* y el *Roland* paralelo a la versión de Oxford (V^4) y el de *Roncevaux* (V^7), de los que ya se ha tratado (véase pág. 87). Estas versiones francoitalianas revelan sustancialmente una gran difusión de la materia épica francesa en Italia en los siglos XIII y XIV; y aunque en algunas de ellas aparezcan episodios no atestiguados en textos escritos en puro francés, no suponen creación nueva. Otros textos francoitalianos revelan la intervención personal y artística de un escritor italiano sobre un cantar francés anterior; son refundiciones llevadas a cabo con intención de modificar o de ampliar los modelos genuinos, en las cuales podemos advertir, además del hibridismo de la lengua, una especie de recreación de las gestas francesas. A esta categoría pertenece el *Macaire*, refundición de la *Chanson de la reine Sebile*, en el cual la heroína pasa a llamarse Blancaflor y en el que

10. Para todo lo que se refiere a los cantares francoitalianos, véase A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, colección Testi e Manuali, Módena, 1941.

se advierten detalles propios respecto a los fragmentos conocidos del texto original francés (véase pág. 254). Lo mismo ocurre con el *Mainet*, conservado fragmentariamente en francés, pero íntegramente en su refundición francoitaliana, llamada *Karleto*, y con el cantar de *Berte aus grans piés* (véase pág. 217).

Finalmente, existe un tercer tipo de cantares francoitalianos que se caracteriza por tratarse de creaciones originales de poetas italianos que se inspiran en tradiciones francesas. Estos poetas obran exactamente igual que los franceses que escribían cantares de gesta originales, con la única diferencia de emplear otra lengua; ahora más italianizada. En este grupo entran las creaciones más importantes de la epopeya francoitaliana, como son el *Huon d'Auvergne*[11] y los referentes a las guerras de Carlomagno en España y a las hazañas de Roldán.

L'Entrée d'Espagne es un cantar de fines del siglo XIII escrito por un poeta paduano (no Nicolás de Padua, como un tiempo se supuso). *L'Entrée* está dividido en dos partes, cuya materia, según afirma el autor, fue tratada por Jean de Navarra y Gautier de Aragón, nombres enigmáticos sobre los que nada se sabe. En la primera parte narran ficciones tomadas del seudo Turpín: la llegada de Carlomagno a España para liberar el camino de Santiago, las gestas del gigante Ferragut de Nájera, el asedio de Pamplona, etc. En la segunda, Roldán, enemistado con Carlomagno, parte para Oriente, donde le ocurren toda suerte de aventuras maravillosas; en Persia tiene amores con la princesa Dionés y llega a ser el consejero de la corte e introduce la fe cristiana en tan lejanas tierras.[12]

No antes del año 1328, el poeta Nicolò da Verona escribió una continuación de *L'Entrée* titulada *Prise de Pampelune* (o *Guerre de Spagne*), también basada fundamentalmente en la *Chronica* del seudo Turpín. Aquí Roldán llega a Pamplona cuando los francos, cansados de tan largo sitio, están a punto de levantar el cerco de la ciudad; se reconcilia con el emperador, y, gracias a su esfuerzo, se lleva a cabo la conquista.[13] Nicolò da Vero-

11. No existe edición íntegra de este cantar; véase L. A. Meregazzi, «L'Ugo d'Alvernia franco-italiano», *Studi Romanzi*, XI, 1937, págs. 5-89.

12. Edición de A. Thomas, *L'Entrée d'Espagne*, 2 vols., SATF, París, 1913.

13. Edición de A. Mussafia, *La prise de Pampelune*, Viena, 1864.

na da una fisonomía especial al personaje secundario Estout, borroso en los cantares franceses, que será el modelo del Astolfo inmortalizado por Ariosto.

El asunto de estos dos cantares de gesta francoitalianos fue aprovechado por escritores que componían en italiano propiamente dicho, y en primer lugar por el autor del poema caballeresco *La Spagna*, escrito entre 1350 y 1380, que se basa en *L'Entrée* y en la *Prise de Pampelune*, además de los *Roncevaux* y otras fuentes carolingias, para una amplia narración de las gestas de Carlomagno en España, desde el principio de la guerra hasta la muerte de Roldán y la venganza del emperador.[14] Boiardo y Ariosto conocieron este poema, punto de enlace entre la epopeya francesa y la épica renacentista italiana, puente a través del cual *Roland* se convierte en *Orlando*. *La Spagna* fue, por un lado, refundida en prosa italiana, y por el otro influyó sobre el *Viaggio di Carlo Magno in Spagna*.[15]

Prescindiendo de las numerosas novelas escritas en Italia sobre la materia de la epopeya francesa, detengámonos solamente en la obra de Andrea di Jacopo de Mangabotti, llamado Andrea da Barberino (*circa* 1370-*circa* 1431), autor de numerosas novelas, como las dedicadas a *Aspramonte*,[16] *Guerino il meschino*, *Ugone d'Alvernia*, las *Storie Nerbonesi*,[17] *Ajolfo*, *La seconda Spagna*, etc., y principalmente *I Reali di Francia*,[18] especie de genealogía novelada de Carlomagno, desde la materia legendaria del *Floovant* con aprovechamiento de las tradiciones del *Berte* y del *Mainet*, el nacimiento y mocedades de Roldán, etc. Barberino recoge datos y tradiciones que actualmente no conocemos por otros textos, debido a lo cual sus novelas tienen cierto valor para las investigaciones sobre la épica francesa.[19] Obtuvo un extraordinario éxito popular en Italia, donde fue leído hasta el siglo XIX, y contribuyó eficazmente a preparar el ambiente de los Orlandos de Boiardo y Ariosto.

14. Edición de M. Catalano, *La Spagna*, 3 vols., Bolonia, 1939-1940.
15. Edición de Ruggero M. Ruggieri, *Li fatti de Spagna*, Módena, 1951.
16. Edición de M. Boni, *L'Aspramonte*, Bolonia, 1951.
17. Edición de J. G. Isola, *Storie Nerbonesi*, Bolonia, 1877.
18. Edición de G. Vandelli y G. Gambarin, *I reali di Francia*, Bari, 1942.
19. Véase P. Rajna, *Ricerche sulle fonti dei Reali di Francia*, Bolonia, 1882.

VIII

CONCLUSIONES

Después de este brevísimo resumen del contenido de los cantares de gesta franceses y de los problemas principales que plantean, es cosa obligada para el autor desprenderse de la objetividad que ha procurado mantener y hacer una escueta exposición de cuáles son las conclusiones que cree válidas sobre las cuestiones más fundamentales que plantea la epopeya francesa, sin perder de vista el aleccionador ejemplo de la épica castellana. El autor no pretende, en modo alguno, presentar una teoría original y propia sobre el problema tan debatido desde hace más de un siglo, sino solamente poner de manifiesto aquellos puntos que, según su opinión, considera firmes y adquiridos.

Primeramente hay que dejar bien establecida la diferencia que existe entre leyenda y cantar de gesta. Se trata de dos cosas completamente distintas, tanto en su esencia como en su formación. Sobre un personaje o un hecho cualquiera puede surgir, más tarde o más temprano, en cualquier ambiente, una desfiguración legendaria. Y digo desfiguración porque si ésta no existe, no hay tal leyenda, sino pura y auténtica historia. El gesto de Guzmán el Bueno en Tarifa o la expedición de Roger de Flor a Oriente son hechos de gran contenido heroico, e incluso parecen tener carácter novelesco; pero como sea que realmente sucedieron, no son leyendas, sino historia. La leyenda implica idealización de la realidad, y para la inmensa mayoría de los casos jamás sabremos cómo, cuándo y por parte de quién tal idealización deformadora se ha llevado a cabo. Este problema —el origen de la leyenda— no interesa fundamentalmente al historiador literario que se enfrenta con los cantares de gesta. Lo que busca es, precisamente, el origen del cantar.

Es evidente que no todas las leyendas deformadoras de hechos históricos han producido cantares de gesta. Asimismo, no todos los hechos gloriosos

ni todos los personajes heroicos han producido leyenda. En Roncesvalles junto a Roldán, murieron Anselmo y Eggihardo, y el primero fue objeto de deformación legendaria, hasta tal punto que el autor de la *Chanson de Roland*, que posiblemente conocía el nombre de los otros dos por la *Vita Karoli*, ni siquiera los menciona. ¿Por qué Roldán tuvo ese privilegio? Es difícil que jamás lleguemos a saberlo a ciencia cierta; tal vez, como dice agudamente Italo Siciliano, «porque un miembro de su familia fue liberal con los juglares, o porque en Roncesvalles luchó realmente como *leon ne leupart*».[1]

Ahora bien, aunque desde el año 1000 existiera una leyenda muy difundida sobre un héroe determinado, ello no supone forzosamente que a finales del siglo XI tuviera que aparecer un cantar de gesta sobre sus hazañas. El cantar de gesta nace el día que un poeta se decide a escribir sobre una leyenda que conoce. En el fondo, y desde el punto de vista exclusivo de la historia de la literatura, el origen de los cantares de gesta es pura y simplemente la creación del autor, es decir, el momento en que la leyenda se convierte en poema gracias a un escritor, y, en el caso de la *Chanson de Roland*, gracias a un escritor de talento y lleno de sensibilidad. No importa que el poeta se ponga a su trabajo incitado por un soberano o por un señor que se lo pague o ante el cual quiera medrar, ni que lo haga para animar a sus contemporáneos en la lucha contra los infieles, ni que quiera, noblemente, cantar las glorias de su patria o de su linaje: lo único que importa es que obre como poeta. Tampoco importa que la leyenda esté ya tan perfectamente constituida, incluso escrita, que el poeta sólo tenga que limitarse a verterla en versos romances. Antes de que se redactara la versión de Oxford de la *Chanson de Roland*, un poeta escribió el poema de *Saint Alexis*, traducción seguida y fiel de la latina *Vita Sancti Alexii*, en prosa, y contemporáneamente al autor de aquella versión, otro poeta provenzal componía el *Boecis*, siguiendo paso a paso el *De consolatione Philosophiae*. Ni el uno ni el otro dejan de ser escritores considerables, aunque nada originales.

La leyenda puede ser, en cambio, breve y de poca consistencia; en este caso el autor del cantar de gesta es más original, pero no por ello el problema es distinto. En principio nada se opone a suponer un autor de un cantar de gesta realizando sobre la materia legendaria una transformación tan

1. *Les origines des chansons de geste*, pág. 214, nota 1.

trascendental como la que hizo Goethe sobre las leyendas relativas al doctor Fausto. Finalmente, hubo cantares de gesta, ya en el período de pleno auge del género, desligados de toda leyenda y fruto exclusivo de la creación de un poeta. «En estas condiciones, —escribe Pierre Le Gentil— la explicación individualista y la explicación tradicionalista dejan de ser incompatibles; la primera, que da cuenta del poema en tanto que creación artística, y sólo da cuenta del poema, debe ser simplemente un complemento de la segunda, adecuada, y sólo adecuada, para dar cuenta de la leyenda, de su génesis y de su difusión, en la medida en que tal cosa es posible».[2]

El problema de la génesis de los cantares de gesta se puede llevar a un estadio anterior, y preguntarse: ¿de dónde tomó los datos el poeta que de una leyenda hizo un poema? Se trata, simplemente, de inquirir las fuentes de un escritor.

A esta pregunta no se puede dar una respuesta que convenga para todos los cantares de gesta. El autor del *Cantar del Cid* pudo informarse del hecho histórico interrogando a personas de más edad que él que pudieron haber conocido al héroe, y crear luego los elementos ornativos literarios a base de pura invención. Para los autores de cantares de gesta franceses, Carlomagno era un ser aureolado por la leyenda deformadora e idealizante.

Al tratar de reconstruir las fuentes de los poetas que escribieron gestas francesas, podemos rechazar, desde el primer momento, las fuentes más ciertas: los textos auténticos históricos sobre el personaje o hecho que habían escogido como tema del cantar. Turoldus, que pudo muy bien conocer la *Vita Karoli*, relato fehaciente y seguro sobre la batalla de Roncesvalles, la arrinconó e hizo todo cuanto pudo para olvidarla en cuanto compuso el primer verso de la *Chanson de Roland*. El autor de un cantar de gesta tiene conciencia de que no es un historiador, de que no escribe para informar de la verdad, sino de que es un poeta y de que escribe para producir un placer estético (la primera parte de esta afirmación no es rigurosamente válida para la epopeya castellana). Sus fuentes, pues, no han de ser ciertas, sino bellas, y es precisamente la leyenda lo que ha embellecido la historia.

La *Chronica* del seudo Turpín, en cambio, cuyas mentiras sacaban de quicio al Silense y divertían a Cervantes, es, precisamente por esta razón,

2. P. Le Gentil, *La notion d'«état latent»...*, *Bulletin Hispanique*, LV, 1953, pág. 132.

un libro apropiado para suscitar la inspiración de los autores de cantares de gesta, y con ella, toda suerte de cronicones fabulosos y mendaces. Los relatos hagiográficos, adornados con anécdotas edificantes y hechos milagrosos, son también una cantera apreciable para los autores de los cantares, sobre todo por el hecho de que numerosos guerreros, convertidos en héroes legendarios, eran venerados como santos.

La leyenda podía ser recogida por el poeta en la tradición oral, fenómeno que siempre ha existido y existe todavía. La memoria de los héroes susceptibles de convertirse en personajes de gesta se conservaba en casas de religión, por el hecho ahora mismo apuntado de la veneración de que muchos eran objeto. Los grandes señores de tiempos antiguos fueron muy dados a fundar y proteger monasterios, y es lógico que en estas fundaciones se mantuviera respetuosamente la memoria del bienhechor y se tendiera a idealizar su figura y a hacerlo un valeroso paladín de la lucha contra los paganos, exagerando su personalidad auténtica con leyendas embellecedoras. Por otra parte, de muchos de estos héroes del tiempo de Carlomagno persistía el linaje tres y cuatro siglos después; es perfectamente explicable que los descendientes de un personaje del que se había adueñado la leyenda mantuvieran ésta con especial interés, les satisficiera que se divulgara y contribuyeran a recargarla y ampliarla.

En todo esto, en modo alguno pretendo sentar una tesis ecléctica que concilie diversas teorías sostenidas por diferentes sectores de la crítica; lo que sostengo es que el poeta tenía la posibilidad de recurrir a distintas fuentes de información legendaria y combinarlas a su placer. El escritor de todos los tiempos ha obrado siempre de un modo similar.

Los vehículos de la tradición señalados hasta aquí eran escritos —cronicones fabulosos, relatos hagiográficos— o bien podían transmitirse en relatos orales, sin forma determinada y precisa, en el lenguaje coloquial de los transmisores. Pero es a todas luces evidente que la tradición oral pudo revestir una forma poética. Aquí nos encontramos otra vez con dos problemas distintos. Una cosa es averiguar la edad, la forma y el nacimiento de composiciones poéticas legendarias anteriores al cantar de gesta, y otra, muy distinta, establecer cómo los poetas que escribían cantares de gesta se aprovecharon de aquellas composiciones. Donde erró parte de la crítica romántica, en su teoría de las cantilenas, fue al creer que éstas quedaban sol-

dadas en el cantar de gesta, manteniendo y conservando algo de su forma externa, lo que supone convertir al último redactor del cantar en una especie de colector de canciones populares que, una vez reunidas unas cuantas sobre el mismo tema, las ordena y las vincula con pasajes y episodios de unión, de un modo parecido a como Elie Lönnrot recogió, ordenó, estructuró y editó, entre 1824 y 1835, el *Kalevala* finlandés. La cantilena —no hay ningún inconveniente para seguir usando este término— no fue la única fuente de que pudo disponer el autor del cantar, sino una de tantas. Las cantilenas, por otro lado, difícilmente podían ser tan variadas y presentar el asunto de una leyenda de modo lo bastante orgánico para que fuera posible componer un poema yuxtaponiéndolas. Aún hay más: la cantilena no es un elemento literario que se incrusta en el cantar, sino un elemento informativo y sugestivo para el poeta.

Aclararé con un ejemplo este último concepto. A principios del siglo xv gozaba de mucha boga por tierras castellanas una serranilla, o pastorela, de tipo popular, llamada la *Serranilla de la Zarzuela*. Se trata de una composición en cuarenta versos breves asonantados que narra una pequeña y episódica acción entre un caballero y una moza. En el siglo xvii Lope de Vega escribió una escena de su comedia *El Sol parado* que es una pura glosa de la serranilla, y trasladó su asunto a lo divino en su *Auto de la Venta de la Zarzuela*, fundado todo él en la antigua composición.[3] Ejemplos de este tenor abundan en el teatro español del Siglo de Oro, sobre todo en el de Lope. A mi entender, los autores de cantares de gesta aprovecharon las antiguas cantilenas de un modo parecido: extrayendo de ellas temas, situaciones y elementos de la trama de una vieja tradición. L. Gautier vio claramente este punto cuando, en la introducción de una de sus numerosas ediciones de la *Chanson de Roland*,[4] escribía: «Habíamos pensado que los autores de nuestros poemas más antiguos sólo habían tenido que yuxtaponer estas cantilenas populares para hacer de ellas un solo cantar de gesta... Esta opinión parece excesiva. Estamos convencidos actualmente de que nuestros

3. Véase R. Menéndez Pidal, «Serranilla de la Zarzuela», *Studi Medievali*, II, 1905, págs. 263-270 (reimpreso en *Poesía árabe y poesía europea*, Colección Austral, Madrid, 1941, págs. 119-135).

4. Tomo la cita, al azar, de la edición de 1888, pág. 13.

primeros autores épicos no soldaron realmente, materialmente, cantilenas preexistentes. Sólo se inspiraron en estos cantos populares; sólo tomaron de ellos los elementos tradicionales y legendarios; sólo tomaron de ellos las ideas, el espíritu y la vida. Y crearon todo el resto». Suscribo, por mi parte, sin reservas estas líneas. María de Francia podía ser un testigo en su favor puesto que afirma constantemente que escribe sus breves y deliciosas narraciones a partir de temas novelescos bretones, inspirada por viejas composiciones, de carácter probablemente lírico, que llama *lais*.[5]

Que las cantilenas se remonten o no a la época misma de los acontecimientos que celebraban, que fueran compuestas por los soldados al regresar de una acción victoriosa o no, son problemas importantes para el estudio de la poesía tradicional y para el del origen y evolución de las leyendas, pero son problemas secundarios para la génesis de los cantares de gesta; basta con que existieran en el momento de ser aprovechadas por los poetas. Los escritores clásicos nos informan de que los antiguos germanos, iberos, etc., celebraban con cantos sus victorias militares. El testimonio es valioso, pero no es necesario. Los soldados siempre han cantado canciones relativas a las acciones en que intervienen; ello es cosa sabida por cuantos han tomado parte en guerras, y se han publicado diversos «cancioneros» que recogen piezas realmente anónimas que se convirtieron en populares entre los combatientes de las últimas guerras europeas.

Repito: todos los medios transmisores de una leyenda —cronicones, relatos hagiográficos, memorias en casas de religión y en cortes señoriales, cantos populares o cantilenas— son susceptibles de convertirse en fuentes del poeta que escribe un cantar de gesta; éste, no obstante, puede tratarlas con libertad y rodearlas de elementos por él inventados y vincularlas a una trama argumental de su creación personal. Tales leyendas versan sobre temas de un pasado lejano que da margen a la deformación novelesca, y gracias a ello en los cantares de gesta franceses no repugnan los errores históricos de que están plagados, pues tales errores son verdades poéticas (Zaragoza adquiere una fisonomía de ciudad inexpugnable, contra la que se estrellan los ejércitos imperiales, puesto que está situada en una montaña).

5. Véase mi artículo «La "aventure", el "lai" y el "conte" en María de Francia», *Filología Romanza*, II, 1955, págs. 1-19.

Todo ello no quiere decir, en modo alguno, que crea que los cantares de gesta más antiguos sean de finales siglo XI. Los más viejos, en las redacciones que poseemos, son, realmente, de esta época; pero sería una ingenuidad creer que la *Chanson de Roland*, uno de los más venerables conservados, fuera precisamente el primero que se escribió. Tal cosa equivale a suponer que antes de Homero no existió epopeya griega. Al contrario: la perfección formal y la madurez estilística del poema de Turoldus y de la *Ilíada* y la *Odisea* suponen una larga tradición. Antes de la *Chanson de Roland* de Oxford hubo, con seguridad, otra *Chanson de Roland*, conocida hacia el año 1000, y es posible que existiera una especie de epopeya en latín sobre leyendas carolingias, como revela el fragmento de La Haya y como sostiene A. Burger, e incluso es probable que esta epopeya latina pueda considerarse como una de las fuentes por medio de las cuales las leyendas llegan al autor de los cantares de gesta en romance (posible caso de *Geste Francor*). Pero es muy posible que existieran también cantares de gesta de tipo breve, como el *Pèlerinage de Charlemagne*, pues esta forma primitiva de la epopeya en lengua romance está perfectamente atestiguada por la épica castellana.

Nada se opone a que existieran cantares de gesta en francés en fecha muy anterior a la de los más antiguos conservados. Se suele fechar hacia el año 882 la secuencia de Santa Eulalia, precioso resto de veintiocho versos franceses, testimonio evidente de que a finales del siglo IX se versificaba en romance francés. Unos setenta años después de la fecha que se asigna a la secuencia de Santa Eulalia tuvieron lugar los hechos históricos generadores de la leyenda de Raoul de Cambrai. Un poeta, Bertolai de Laón, testigo presencial de aquellas luchas feudales, escribió una excelente canción sobre los acontecimientos que presenció, canción que, tras disfrutar de gran éxito en cortes y palacios, sufrió una serie de refundiciones hasta adquirir la fisonomía del texto conservado, cuyos rasgos lingüísticos indican claramente que es de finales del siglo XII. El testimonio de la secuencia de Santa Eulalia hace que no existan argumentos para poner en duda que Bertolai de Laón pudiera escribir un cantar de gesta en el romance francés que era su lengua nativa, cantar que pudo ser breve y episódico. El testimonio de Bertolai de Laón, concurrente con el que nos ofrece la primitiva epopeya castellana, demuestra, una vez más, la existencia de cantares de gesta franceses en tiempos muy antiguos y acredita la posibilidad de que surjan al ca-

lor de los acontecimientos que narran, caso en que la leyenda y la obra literaria nacen conjuntamente.

Nosotros, que nos hemos convertido en lectores, leyendo un cantar de gesta impreso o incluso copiado en un manuscrito conservado en una biblioteca, cometemos una infidelidad hacia un género que exige un público, el auditorio de una narración recitada. No podemos hacer abstracción del libro puesto que no es absolutamente necesario, pero tenemos que hacer un esfuerzo para olvidarlo y para considerar que no es, en este tipo de literatura, una pieza fundamental. Innumerables romances castellanos guardaron la vida y la esencia literaria durante siglos antes de ser puestos por escrito o impresos. Que los cantares de gesta pertenecen a una literatura de expresión oral es un hecho que proclaman ellos mismos con las frecuentes repeticiones de imperativos «¡Oíd!», «¡Escuchad!». Y un gran número de ellos se inician con versos que hacen alusión a este aspecto:

> *Oiez*, seignor, Deus vos croisse bonté,
> li glorieus, li rois de majesté!
> Bone chanson plest vous a *escouter*
> del meillor home qui ainz creüst en Dé?*
>
> (*Charroi de Nimes*, versos 1-4)

Frecuentemente, en los primeros versos se pide al auditorio que guarde silencio y preste atención a la narración:

> Seignour, or escotez, *n'i ait noise ne ton*,
> que Damedex de gloire vos doinst beneïchon,
> et je vos chanterai d'une bone chançon**
>
> (*Maugis d'Aigremont*, versos 1-3)

* «¡Oíd, señores, que Dios, el glorioso, el rey de majestad, os aumente las bondades! ¿Os gustaría escuchar una buena canción del mejor hombre que creyó en Dios?».

** «¡Señores, escuchad ahora!, que no haya ruidos ni voces, que el Dios de gloria os bendiga, y os cantaré un buen cantar».

Segneurs, *or faites pes*, que Diex vous puist aidier!
S'orrez bonne chançon qui mult fait a prisier*

(*Aye d'Avignon*, versos 1-2)

Or faites pais, baron, si escoutés
bone chançon, s'entendre la volés**

(*La Chevalerie Vivien*)

Se pide también al auditorio que haga silencio y que los que quieran escuchar se acerquen al narrador:

Qui veut oïr chançon de biau semblant,
si *face pais*, si *se traie en avant*,
s'orra la flor de la geste vaillant
du fiz Pepin***

(*Otinel*)

Bajo este punto de vista, es muy interesante el principio del *Doon de Nanteuil* (versos 1-7), donde el juglar protesta porque el público acostumbra a hacer ruido y a gritar cuando empieza la narración de modo que la primera *laisse* no se puede oír:

Seigneur, *soiez en pais*....
gardez qu'il n'i ait noise, ne tabort, ne criée.
Il est einsint coustume en la vostre contrée,
quant uns chanterres vient entre gent honorée,
et il a endroit soi sa vielle atrempée,
ja tant n'avra mantel ne cote desramée,
*que sa premiere laisse ne soit bien escoutée.*****

* «¡Señores, callad ahora, y que Dios os ayude! Vais a oír una buena canción que ha sido muy apreciada».

** «¡Callad ahora, barones!, y escuchad la buena canción, si queréis oírla».

*** «Quien quiera escuchar un cantar bien cantado que se calle y se acerque, y oirá la flor de la valiosa gesta del hijo de Pipino...».

**** «¡Señores!, callad y cuidad de que no haya ruidos ni jaleo ni gritos. Pues es costumbre en vuestra comarca que cuando un cantor está entre gente honorable y tiene a su

El juglar, como se habrá observado en algunos de estos ejemplos, se dirige a su público como si estuviera exclusivamente compuesto de caballeros o de poderosos señores. No es raro que generalice más y que reclame la atención de «chevalier et serjant», o de «puceles et dames et enfant» o de «les homes et les fames, li petit e li grant», o, aun, de «bourgeoises et bourgeois et saiges clers lisant».[6] El público que escuchaba los cantares de gesta podía ser de condición diversa, desde el auditorio noble de las cortes y de los castillos, hasta el público popular de los mercados o la multitud abigarrada de los peregrinajes. El saludo «seignor», «baron» o «chevalier» permitía ser correcto con los que, realmente, tenían uno de estos títulos y adulador con los que estaban lejos de ello, del mismo modo que, actualmente, todo el público es «honorable».

El juglar, acompañado o no de un instrumento musical, recitaba o cantaba de memoria. Pero es absolutamente evidente que la mayoría de los cantares conservados exigían más de una sesión de recitación, puesto que, de no ser así, todo el mundo se habría cansado, tanto el juglar como el público. Que la recitación fuera interrumpida para ser retomada al día siguiente se deduce indiscutiblemente de un pasaje de *Huon de Bordeaux*:

> Segnor preudomme, certes, bien le veés,
> pres est de vespre, et je suis moult lassé:
> or vous proi tous, si cier con vous m'avés [...]
> vous *revenés demain*, après disner,
> et s'alons boire, car je l'ai désiré *
>
> (versos 4.947-4.952)[7]

A menudo se hace también alusión en los cantares de gesta al hecho de que la narración empieza «après disner» y que el poema, o uno de sus episodios,

---

lado su viola templada, aunque lleve el manto y la cota hechos jirones, que la primera estrofa no se escuche bien».

6. Véase Gautier, *Les Ep. fr.*, II, pág. 114, nota.

* «Nobles señores, ciertamente lo veis, ya llega la noche y estoy muy cansado: os ruego a todos, si me apreciáis [...] que volváis mañana, después de comer, y ahora vayamos a beber, pues mucho lo deseo...».

7. Véase Nyrop, *Epopea fr.*, pág. 287.

se termina «ainz qu'il seit avesprés» o «l'anuitier».[8] A partir de las referencias de este tipo, y teniendo en cuenta sólo el *Coronemenz Looïs*, el *Moniage Guillaume* y el *Raoul de Cambrai*, J. Rychner[9] llega a la conclusión provisional de que una sesión permitía recitar de mil a dos mil versos, y parece desprenderse de su estudio que la media normal se elevaba a mil doscientos o mil trescientos versos. El teatro moderno nos demuestra que no es necesario ser alguien fuera de lo común para aprender de memoria este número de versos, y que el público puede soportar tal recitación. Deteniéndonos solamente en Corneille, vemos que *Horace* y *Cinna* tienen respectivamente mil setecientos ochenta y dos y mil setecientos ochenta versos, *Polyeute*, mil ochocientos catorce, y el *Cid*, mil ochocientos cuarenta, etc. J. Rychner, que ha estudiado tan finamente el arte épico de los juglares, afirma que «el ejemplo de casi todas las literaturas épicas nos incita a creer que los cantares de gesta han sido, en una época más antigua, transmitidos, e incluso compuestos, oralmente. Pero es evidente, por el otro lado, que a medida que la sociedad y la civilización francesas evolucionaban, y partir del momento en que una literatura en lengua vulgar se juzgó digna de ser puesta por escrito, los cantares de gesta fueron escritos cada vez más. Lo fueron en primer lugar probablemente por los juglares, deseosos de tener una ayuda para su memoria y de asegurar la conservación de su repertorio, en auténticos manuscritos de juglar. Sea como sea, el acceso a la escritura de los cantares de gesta es un hecho secundario, que no debe confundirse con su composición ni siquiera necesariamente con su transmisión».[10] Poco después, el mismo Rychner hacía la reserva siguiente: «Es extremadamente difícil de creer en una composición oral de la *Chanson de Roland*; en este caso, suponiendo que haya habido cantos épicos sobre Roncesvalles anteriores a la *Chanson* de Oxford, la puesta por escrito ha sido muy creativa; coincide, de hecho, con un acto de creación poética».[11] Se puede suponer que cualquier poesía épica ha conocido una primitiva manifestación oral, totalmente desligada de los textos escritos, al modo de los romances tradicionales españoles. Pero, para

8. Gautier, II, pág. 231.
9. J. Rychner, *La Ch. de geste*, pág. 54.
10. J. Rychner, *La Ch. de geste*, pág. 35.
11. J. Rychner, *La Ch. de geste*, pág. 36.

nuestro tema, la dificultad estriba en precisar los cantares de gesta que se han manifestado de este modo, así como el momento en que fueron confiados a un pergamino. Esta dificultad se basa en el hecho de que las únicas fuentes textuales de la epopeya francesa son los manuscritos, puesto que no existe un romancero francés que derive de las recitaciones juglarescas medievales y conservado por la tradición. Entre los numerosos manuscritos que nos han transmitido la epopeya francesa, se acostumbra a poner de relieve un pequeño grupo de siete a los que Léon Gautier[12] dio el nombre de «manuscritos de juglar». Se trata de libros de pequeño formato (de dieciséis a diecisiete centímetros de altura y diez o doce de ancho), auténticos ejemplares de bolsillo, caligrafiados con poco cuidado y sin adornos. No parecen haber sido copiados para ser conservados en una biblioteca sino para formar parte del equipaje de un juglar errante. A este grupo de manuscritos —que transcriben los textos del *Girart de Rossilhó*, del *Raoul de Cambrai*, del *Aliscans*, etc.—, al que pertenece quizá también el *Roland* de Oxford,[13] se tendría que sumar los manuscritos españoles del *Cantar del Cid* y el fragmento del *Roncesvalles*. Es posible que se trate de manuscritos copiados *para* los juglares, pero es sin duda arriesgado suponer que hubieran sido copiados *por* juglares, y más aún creer que hubieran tomado su texto directamente de la tradición oral. Estos manuscritos juglarescos debían haber sido copiados con la intención de permitir que los juglares memorizaran los cantares de gesta, o que no olvidaran los que ya sabían, puesto que es evidente que los juglares debían de hacer un esfuerzo parecido al de un actor que aprende su papel. Creo que es aventurado admitir que la epopeya francesa, tal como la conocemos, refleja fielmente el hipotético estado oral de los cantares de gesta. Admitamos solamente que este estado ha existido para algunos cantares y que ha dejado profundas huellas en las redacciones que tenemos hoy en día.

Pero la inmensa mayoría de los manuscritos épicos franceses presenta unas características muy distintas de los siete que se acostumbran a llamar manuscritos «de juglar». Son, en su mayor parte, manuscritos de mayor

12. L. Gautier, *Les Epopées fr.*, págs. 225-228.

13. Véase Ch. Samaran, en el estudio que precede la edición facsímil de la *Chanson de Roland*, págs. 36-41.

formato, caligrafiados con cuidado y decorados con miniaturas o, al menos, con capitales ornadas. Frente a la venerable sobriedad y la impresionante pobreza del manuscrito de Oxford de la *Chanson de Roland*, el de Venecia (V^4), que ofrece un texto muy próximo, parece casi una edición «de lujo», aun y no siendo ni de lejos uno de los más ricos. V^4 es de un formato mucho mayor (treinta y cuatro por veinticuatro), escrito a dos columnas, con una caligrafía regular y elegante; el texto del *Roland* se inicia con una miniatura donde aparece Carlomagno bendiciendo a su sobrino; la capital con la que se inicia cada *laisse* está profusamente ornada con trazos de pluma. El manuscrito O puede considerarse como un manuscrito de juglar; V^4 es un manuscrito de biblioteca. Esta constatación supone algo más importante; V^4 esta concebido para ser *leído*, y, por ello, la epopeya sufre una modificación decisiva en lo que constituye el aspecto más característico del género: el juglar ha sido reemplazado por el libro. Creo que este fenómeno puede atribuirse, en gran parte, a la aparición y la moda del *roman courtois*, género tan bien acogido por la alta sociedad, a partir de la segunda mitad del siglo XII. El *roman courtois* es un género narrativo que, desligado totalmente de la recitación juglaresca, sólo se transmite a través de libros y supone la existencia de lectores. Es posible llegar a concebir un cantar de gesta totalmente desligado de la escritura, pero el *roman courtois* exige un libro y, más precisamente, un libro lujoso y bello, digno de figurar en un palacio, como el *Romanz de Blancaflor* que Flamenca tiene sobre una «taula» de su habitación (*Flamenca*, versos 4.477-4.480). De algún modo el *roman courtois* se distingue del cantar de gesta por el hecho siguiente: el nombre del autor figura de ordinario en el mismo inicio, con un carácter netamente personal; pero una de las diferencias esenciales entre los dos géneros es que, en el cantar de gesta, una dedicatoria a un gran señor o a una noble dama es inconcebible; pero es algo muy frecuente en el *roman courtois* (Felipe de Flandes, María de Champaña...).

Las copias de los cantares de gesta en manuscritos de biblioteca salvaron a la epopeya francesa de un terrible naufragio. Sin ellos, sólo podríamos leer los trece cantares transcritos en los siete manuscritos de juglar. Hay que notar aquí que una de las razones por las cuales una gran parte de la primitiva epopeya castellana se ha perdido en su forma auténtica es que en España las «gestas» no se confiaron a los lujosos manuscritos de biblioteca, puesto que

el manuscrito de lujo era apreciado en épocas en que la literatura medieval era incomprendida y en que se despreciaban y destruían los antiguos y venerables manuscritos de juglar. Las prosificaciones en las crónicas y el romancero han recogido la tradición de los juglares castellanos y no la copia libresca, como ha sido el caso en Francia para gran dicha de su epopeya.

En este país son numerosos los manuscritos de biblioteca que recogen antiguas gestas; éstas en un estado anterior se difundieron, con seguridad, gracias a los juglares y, quizá, en otro estado anterior, habían vivido en forma oral, sin ninguna transcripción. Pero cuando distintos manuscritos de biblioteca copian, independientemente, textos de los manuscritos juglarescos, se pone de manifiesto el estado cambiante de la tradición de los juglares. De ahí, el aspecto cambiante y diverso de los cantares de gesta que, como la *Prise d'Orange*, nos han llegado sólo a través de manuscritos de biblioteca. Ante un texto transmitido en estas condiciones, se comprueba hasta qué punto es arriesgado intentar hacer una edición crítica, al modo de la filología clásica, que pretenda ofrecer al lector un arquetipo del cual habrían emanado, obligatoriamente, todas las particularidades que presentan los manuscritos. En un cantar de gesta como el que hemos citado, en la *Chevalerie Vivien*, y en muchos otros,[14] las variantes no son del mismo tipo que las que pueden presentarse en la tradición manuscrita de un discurso de Cicerón o de la *Eneida*; en estos últimos casos de la literatura latina, hay ante un grupo de variantes de un mismo pasaje, una sola lectura auténtica, y las otras son errores de copista. Ante el caso de un cantar de gesta, la mayoría de las variantes que afectan al sentido son el reflejo de los distintos aspectos que este cantar ha revestido a lo largo de la recitación juglaresca. «La vida del romancero —escribe Menéndez Pidal—[15] nos revela que cada cantor de una canción tradicional la considera como bien propio así como bien común, y, recreándose en ella, la "re-crea" nuevamente, adaptándola a su gusto personal y a la emoción del momento. Cada cantor y cada copista de los

14. Esto se puede observar comparando las distintas versiones publicadas en las ediciones de la *Chevalerie Vivien* de A. L. Terracher, de la *Prise d'Orange* de B. Katz o del *Charroi de Nimes* de J. L. Perrier y E. Lange-Kowal.

15. «La Chanson de Roland desde el punto de vista del tradicionalismo», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 15-37.

tiempos pasados hacían la misma adaptación: por ello los manuscritos coinciden siempre y difieren siempre. Pero hay que notar que, contrariamente a lo que se podría creer, la coincidencia no es siempre general y las variantes no son siempre ligeras, improvisadas o espontáneas. Tanto en las baladas y romances como en los cantares de gesta, hay numerosas variantes de gran importancia, muy meditadas y trabajadas, que alteran totalmente una escena, añaden un episodio o reforman la métrica.»

Admitíamos en estas líneas la posibilidad de creer que uno de los vehículos de las leyendas recogidas en algunos cantares de gesta fueran las tradiciones orales expresadas poéticamente; es decir, lo que los románticos llamaban cantilenas. Si aceptamos la existencia de estas manifestaciones poéticas, que R. Louis llama «baladas» o «lamentos»,[16] tenemos que suponer que se trataba de una literatura entonces en un auténtico estado oral y sometida solamente a los gustos y habilidades de los juglares. El testimonio de los cantos serbios, tan frecuentemente invocado por Rychner, y del romancero español, que Rychner no menciona pero que es más probatorio puesto que se trata de un fenómeno romance, hace que no sea inverosímil la hipótesis de un estado oral primitivo de la epopeya francesa. Es muy arriesgado intentar dar una precisión mayor a este estado primitivo, pero parece cierto que se ha transmitido a los estados siguientes de la epopeya francesa un estilo juglaresco. En los cantares de gesta, nos sorprenden a veces declaraciones que son, en principio, totalmente absurdas en su forma escrita, por ejemplo las peticiones de una remuneración o propina hechas por el juglar a su auditorio.[17] En el cantar de *Gui de Bourgogne*, unos doscientos versos antes del final, encontramos estos curiosos versos:

> Qui or voldra chançon oir et escouter,
> si voist isnelement sa bourse desfermer,
> qu'il est huimès bien tans qu'il me doie doner *
>
> (versos 4.135-4.137)

16. R. Louis, *Girart de Vienne dans les chansons de geste*, II, pág. 280.

17. L. Gautier, *Les Ep. fr.*, II, págs. 124-138, y Nyrop, *Epopea fr.*, pág. 290. Sobre este tema es esencial el libro de E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, París, 1910.

* «Quien quiera ahora oír y escuchar un cantar que abra su bolsa rápidamente, porque ha llegado el momento de que se me pague».

El juglar ha interrumpido el hilo de su relato para hacer circular el platillo y recibir su salario de su público en el momento en que éste tiene la curiosidad de saber cómo va a acabar el cantar. Estos tres versos sólo tienen una razón de ser lógica si nos imaginamos un juglar que los recita y un público que los escucha; pero se convierten en algo arbitrario y absurdo si consideramos que los ha escrito un copista en un pergamino y que los estamos leyendo. La única explicación posible para estos versos, y tantos otros del mismo tipo, es que el estilo de la recitación oral se ha convertido en el estilo propio y característico del cantar de gesta. Desde el momento que el *Gui de Bourgogne* existe como cantar de gesta podemos suponer que alguien lo ha escrito, que hay un autor. Este autor, culto o no, esto poco importa, escribiendo estos versos prevé una recitación juglaresca y se adapta al estilo de los juglares. Virgilio no *cantó* la *Eneida*, sino que la escribió paciente y trabajosamente, pero empieza su tarea con las palabras «Arma virumque cano», puesto que hubo, en tiempos remotos, aedos griegos que cantaban versos épicos.

Los cantares de gesta, en la forma en que los leemos actualmente, son indiscutiblemente obra de autores que recogen, en proporción mayor o menor, elementos de la tradición, elementos uno de los cuales pueden haber sido, en ciertos casos, cantos primitivos de transmisión oral. Estos autores se adaptan al estilo juglaresco propio de la recitación pública. Creo que hay que suscribir la actualización hecha por P. Le Gentil: «De todas las ideas que tanto apreciaba Bédier, una de las más sólidas y de las más fecundas es, con seguridad, la que consiste en situar las grandes epopeyas medievales en la atmósfera del siglo XI y de la primera mitad del XII. Pero hay que precisar. Lo que, de estas epopeyas, sólo pertenece al siglo XI es, retomando una terminología que haría fortuna más tarde, el *sens* y la *coinjointure*, y no la *matière* o los *sujets*. Puede ser, pues, que esta materia y estos temas hayan sido tomados de cantos o narraciones tradicionales, "tradicionales" en el sentido que Menéndez Pidal da a esta palabra».[18]

El autor de un cantar de gesta escribe para que su obra sea divulgada por los juglares, adaptándose a su estilo y previendo la recitación, e, incluso, dándoles libertad para modificar su obra. Esto está atestiguado por el

18. P. Le Gentil, «À propos de l'origine des chansons de geste: le problème de l'auteur», en *Coloquios de Roncesvalles*, págs. 113-121.

Arcipreste de Hita, poeta más cultivado que muchos de los autores de cantares de gesta, y que termina su *Libro de buen amor* con esta declaración:

> Qualquier omne que lo oya, si bien trobar supiere,
> puede más añadir e enmendar lo que quisiere

Y, en efecto, se conserva un cuaderno de notas de un juglar castellano del siglo XIV donde éste copió algunos versos del *Libro de buen amor* con evidentes infidelidades hacia el texto del Archipreste y con añadidos moralizantes hechos en tono burlesco.[19]

El original de autor —nada impide que ciertos autores de cantares de gesta fueran al mismo tiempo juglares, circunstancia que se da muchas veces en la poesía áulica de los trovadores— se divulgaba bajo la forma de copias de juglares, de donde debían proceder otras copias y aun otras de éstas. Así el cantar de gesta toma diversos aspectos, gracias a variantes intencionadas; este estado variado y cambiante fue recogido por los manuscritos que se han conservado aunque, en la mayoría de los casos, ya se hubieran convertido en manuscritos de biblioteca.

Pero el estado mutable de los textos de los cantares de gesta no se debe sólo a las transformaciones operadas por los juglares. Los poemas sufrieron nuevas modificaciones y alteraciones por parte de ciertos copistas que sabían versificar y por parte de los refundidores que tenían la pretensión de poner al día las obras, y darles los matices propios del gusto de su tiempo. Las diferencias entre las variantes introducidas por el copista-poeta y por el refundidor son a menudo difíciles de precisar, puesto que el último, cuando interviene con demasiada frecuencia, se sitúa en la categoría del primero. Que los copistas dotados de personalidad hayan transformado los textos que transcribían es algo evidente; nos lo prueban las transformaciones sufridas por una obra tan poco juglaresca como la primera continuación del *Contes del Graal* de Chrétien de Troyes o como las poesías cultas transcritas en el cancionero provenzal C.[20] Los refundidores han trabajado

19. Véase Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca...*, págs. 265-271 y 302-304.

20. Las ediciones de W. Roach de *The Continuations of Old French Perceval*, Filadelfia, 1949-1952, ofrecen un magnífico ejemplo de la movilidad de un texto cortés medieval

sobre los cantares de gesta con una intención más concreta: a ellos se debe, en numerosos casos, la transformación de las asonancias de los cantares de gesta primitivos en rimas propiamente dichas, lo que les lleva a numerosas amplificaciones puesto que el número de palabras que pueden rimar es inferior al número de palabras que pueden ofrecer una asonancia. Disponemos, por suerte, del cantar de gesta *Le Siège de Barbastre* y de su refundición, *Buevon de Commarchis*, lo que nos permite observar la técnica del refundidor. Pero por culpa de estas refundiciones, que se adaptaban a las modas y a los gustos literarios del fin del siglo XII y del XIII, hemos perdido para siempre versiones más antiguas que con seguridad existieron y que tendríamos gran interés en conocer; como la *Chanson des Saisnes*, anterior a la de Jean Bodel, la de *Girart de Vienne*, anterior a la de Bertran de Bar, el *Ogier li Danois*, anterior al de Raimbert de París, la *Berte aus grans piés*, anterior a la de Adenet li Rois, etc. Hay que tener en cuenta que, si exceptuamos el caso de Bertolai de Laón y Turoldus, los cantares de gesta cuyos autores conocemos son o refundiciones u obras tardías.[21] Este hecho revela que la época «juglaresca» está cediendo paso a la época «novelesca», en parte sin duda a causa de la influencia del *roman courtois*. Leyendo *Berte aus grans piés* de Adenet li Rois, tenemos la impresión de estar ante una concepción del arte de narrar muy diferente de la que podemos inferir de la lectura de la *Chançun de Guillelme*, por ejemplo, aunque este cantar sea, por su parte, la refundición de otro más antiguo.

La tradición «juglaresca» dio a los cantares una fisonomía especial y un estilo propios. Se pueden detectar una serie de fórmulas y artificios que a veces coinciden con los procedimientos de retórica recomendados en las artes poéticas de la Edad Media. El hecho de introducir las descripciones de las batallas con la fórmula «là veïssiez» o «lors veïssiez», seguida de «tante anste fraindre et tant escu percier, et tant halberc desrompre et des-

(véase nuestra reseña en *Revista de Filología Española*, XXXVII, 1953, págs. 290-296). Véase, sobre el cancionero provenzal C, F. M. Chambers, «Matfre Ermengaud and Provençal Ms. C», *Romance Philology*, V, 1951, págs. 41-46, y J. Monfrin, «Notes sur le chansonnier provençal C», *Recueil de travaux offerts à M. C. Brunel*, II, 1955, págs. 292-312.

21. Para los cantares de gesta firmados, véase Gautier, *Les Epopées fr.*, I, págs. 204-207 y Nyrop, *Epopea fr.*, págs. 276-277.

mailler» o «tant'hanste fraindre, tante targe troée, et tante broigne desmaillié et fausée, tant pié, tant poing, tante teste colpée...», se repite hasta la saciedad, a veces en numerosas ocasiones en un mismo cantar. La fórmula que aparece en el *Roland*, «Ki dunc oïst Munjoie demander, de vasselage li poüst remembrer» (versos 1.181-1.182), y que se encuentra en tantos otros cantares («qui dont veïst les durs vilains errer [...] de grand barnage li peüst remembrer» en el *Charroi de Nimes*, versos 964-969), es tan frecuente que llega a perder su segundo término ya en la *Chanson de Roland* misma: «Ki puis veïst Rollant e Oliver de lur espes e ferir e capler» (versos 1.680-1.681). Podríamos, además de éstas, citar mil fórmulas de expresión repetidas mil veces en la epopeya.

Existen asimismo una serie de clichés o frases hechas, quizá derivadas de costumbres juglarescas y creadas en la época del estado oral de la epopeya, que se repiten constantemente y que permiten resolver dificultades de versificación. Muchos de estos clichés están constituidos por hemistiquios, adecuados para ciertas situaciones parecidas, y que se podían adaptar a rimas diferentes. Así, después de un primer hemistiquio «Le destrier broche», sigue otro que dice siempre lo mismo y se adapta a la asonancia o rima de la *laisse*; por ejemplo, «des esperons d'or fin», o «des esperons d'or mier», o «des oriez esperons», o aun, «des esperons aguz», etc.[22] Hay *laisses* enteras, en algunos cantares de gesta, en que se podría prescindir casi totalmente de los segundos hemistiquios de todos los versos; el hilo de la narración no se interrumpiría pero se perdería una de las características esenciales del estilo del género épico. La asonancia o la rima imponen a menudo expresiones determinadas. Así, para apreciar el valor, el precio o la riqueza de un objeto cualquiera, en una *laisse* que rime en *-ier*, se comparará al «or de Montpellier» (*Li Coronemenz Looïs*, 1.149, 1.181; *Raoul de Cambrai*, 1.099), si la *laisse* rima en *-ele*, con el «or de Tudele» (*Raoul...*, 1.014), si la asonancia es en *-ée*, con el «or de Palerne» (*Chançun de Guillelme*, 2.105, 2.161), si rima en *-on*, con el «or d'Avalon» (*Raoul...*, 1.061; *Coronemenz*, 1.795, 1.826, con las variantes *Mascons*, *Saint Simon* y *Arragon*). Igualmente, al hablar de caba-

22. Estos ejemplos están tomados de J. Rychner, *La Ch. de geste*, pág. 147. Véase, sobre este particular, Rita Lejeune, «Technique formulaire et chansons de geste», *Le Moyen Âge*, 1954, págs. 311-334.

llos, el origen del animal depende de las rimas de la *laisse* en que se habla de él. Si se trata de rimas en *-on*, se hace mención del «destrier aragon» (*Coronemenz*, 1.035), si se trata de rimas en *-ois*, es un «destrier norois» (*Raoul*, 724), si es una asonancia en *-ae*, es un «destrier d'Arabe» (*Coronemenz*, 2.365), si la asonancia es en *-ee*, un «cheval de Chastele» (*Guillelme*, 139); una rima en *-ie* reúne caballos de orígenes tan distintos como los de *Anseïs de Cartage*, que son «d'Espaigne et de Rousie» (5.661). En pasajes muy cercanos del *Girart de Vienne*, los mismos caballos cambian de origen a la merced de las rimas: se dice al principio que los *destriers* de Roldán y de Oliveros son los dos «arrabi» (5.208), poco después el de Roldán es un «destrier gascon» (5.229), después el de Oliveros es «arragon» (5.324, 5.240), «gascon» (5.236) y «de Castele» (5.275), todo ello siguiendo las exigencias de la rima. Se trata evidentemente de una muletilla que permite rellenar los versos en detrimento de la lógica. Los santos que se invocan, o aquellos por los que se jura, dependen a menudo de las rimas; así vemos, en el *Raoul de Cambrai*, figurar al final de los versos *saint Amant* (681, 3.262), *saint Simon* (1.057), *saint Richier* (1.081), *saint Piere* (1.334), *saint Toumas* (1.379), *saint Geri* (1.528), *saint Fremin* (1.605), *saint Nicloai* (3.162), *saint Denis* (3.222), *les saints de Ponti* (996), *les saints de Baviere* (1.325), etc.

Las descripciones de los combates singulares y de las batallas constituyen, sin duda, lo que para el lector moderno es más aburrido y monótono. No olvidemos, sin embargo, que el público de antaño, ya fueran los caballeros como el pueblo llano, encontraba en ellos un interés y placer bien justificados y podía, incluso, aprender de ellos nuevos procedimientos de ataque y defensa. Para nosotros, todos los combates que se describen de un modo tan detallado en los cantares de gesta nos parecen los mismos, pero, si nos fijamos bien, encontraremos ligeras diferencias y variantes capitales para aquel que conoce la táctica medieval. Del mismo modo, hoy en día, la lectura de una crónica de fútbol no tiene ningún interés para el profano. Pero, de todos modos, hay en las descripciones de batallas un tipo de canon inmutable que se resuelve en un número de fórmulas estereotipadas. Rychner ha estudiado este aspecto; ha llegado a la conclusión de que hay, en la descripción épica de un combate singular, siete elementos fijos que son los siguientes: 1.° espolear al caballo, 2.° blandir la lanza, 3.° golpear, 4.° romper el escudo del adversario, 5.° romper su loriga o su cota de ma-

llas, 6.° atravesarle el cuerpo con la lanza o, en el otro caso, fallar y sólo rozarle, 7.° derribarlo del caballo, a menudo muerto.[23]

Leamos siete versos del *Raoul de Cambrai*, donde aparecen estos siete elementos:

> Le destrier broche, bien le va semonnant;
> brandist la hanste de son espieu trenchant;
> et fiert Jehan sor son escu devant,
> desoz la boucle le va tot porfendant;
> il blans haubers ne li valut un gant;
> parmi le cors li va l'espieu passant;
> pleine sa lance l'abati mort sanglant*
>
> (versos 2.750-2.758)

El lector de cantares de gesta está familiarizado con el «credo épico». Se trata de la plegaria que hace un personaje, en general un caballero, antes de una batalla o en un momento crítico para reclamar el socorro de Dios; esta plegaria se fundamenta en la enumeración de diferentes intervenciones del Todopoderoso en el destino del mundo: la Creación, el paso del Mar Rojo, los tres niños en el horno, Jonás en el vientre de la ballena, la Anunciación, la Encarnación, la Natividad, la adoración de los Reyes Magos, la penitencia de la Magdalena, la resurrección de Lázaro, la Crucifixión, el golpe de lanza de Longinos y su cura, la Resurrección, la Ascensión, el Juicio Final, etc. Y esta profesión de fe se termina con una fórmula del tipo de: «si con je crois que ce fu verités, si me conduis, biau Sire, a sauveté». E.-R. Labande[24] recogió y estudió, en cuarenta y un cantares de gesta, ochenta y tres plegarias de este tipo, que habitualmente ocupan una *laisse*, a veces muy larga, hasta de un centenar de versos.

23. J. Rychner, *La chanson de geste*, págs. 139-147.

* «Espolea el caballo mientras lo va excitando; blande el asta de su lanza cortante y golpea a Jehan en la parte delantera de su escudo, bajo la bloca se lo ha atravesado del todo; la blanca loriga no le valió ni un guante: a través del cuerpo pasa la lanza; con la lanza de plano le abatió muerto, cubierto de sangre».

24. E.-R. Labande, «Le "Credo" épique: à propos des prières dans les chansons de geste», *Recueil de travaux offerts à M. C. Brunel*, II, 1955, págs. 62-80.

Entre todas estas plegarias, Labande recogió ciento tres temas distintos, que, en ciertos textos, se presentan en un desorden extraordinario (en el *Aiol*, el tema de la resurrección de Lázaro se menciona antes del de la creación universal). En la *Chanson de Roland* de Oxford, aparece la más antigua de estas oraciones; es breve, sólo comprende diez versos (3.100-3.110), y se limita únicamente a los temas de Jonás y la ballena, el del rey de Nínive, salvado por un sermón de este mismo profeta, el de Daniel en el foso de los leones y el de los tres niños en el horno. En los *Roncevaux* encontramos esta oración aumentada con nuevos temas y, en esta forma, el manuscrito de París nos la presenta en veinte versos (3.569-3.588). Se trata, pues, de un lugar común muy extendido en la epopeya y que pasó igualmente a la epopeya castellana, donde se puede poner de relieve la oración de doña Jimena en el *Cantar del Cid* (330-365).

La estructura estrófica de los cantares de gesta ofrece una serie de combinaciones y de artificios que contribuyen a individualizar el género, separándolo de la poesía lírica y del estilo narrativo del *roman courtois*. El encadenamiento de *laisses* es lo que mejor caracteriza al estilo épico, y se manifiesta de diversos modos. Encontramos los versos que Rychner[25] llama «de conclusión», es decir, los versos de estructura y sentido muy parecidos, con los cuales se terminan diversas *laisses* sucesivas; esto es lo que ocurre con la *Chanson de Roland* en el momento en que Oliveros, Turpín y Roldán admiran la valentía de tres caballeros franceses; dedican a cada uno de ellos una *laisse*; la primera se acaba con «Dist Olivier: "Gente est nostre bataille!"» (1.274), la segunda, «Dist l'arcevesque: "Cist colp est de baron!"» (1.280), y la tercera, «Ço dist Rollant: "Cist colp est de produme!"» (1.288). Hay igualmente encadenamiento de *laisse* a *laisse* como por ejemplo, en el mismo cantar, este verso final de una *laisse* «A icest mot sur un cheval se pasmet» (1.988), inmediatamente seguido de este verso: «As vus Rollant sur son cheval pasmet».[26] Este artificio, parecido al de las *coblas capfinidas* de la poesía lírica de los trovadores, se presenta en diversas variantes, puesto que el encadenamiento puede ser sobre diferentes versos o fragmentos de versos o prolongarse más allá de dos *laisses*. Esto lleva a un

25. J. Rychner, ob. cit., pág. 73.
26. J. Rychner, ob. cit., págs. 74-79.

auténtico paralelismo de las estrofas y, finalmente, a las tan características *laisses* similares a las que ya hemos hecho alusión a propósito del estilo de la *Chanson de Roland*. Tomemos como ejemplo el principio de estas tres *laisses* similares del *Roland*:

Primera:

Ço dist Marsilies: Guenes, par veir sacez,
en talant ai que mult vos voeill amer.
De Carlemagne vos voeill oïr parler:
il est mult vielz, si ad sun tens uset,
ment escïent dous cenz ans ad passet*

(versos 520-524)

Segunda:

Dist li paiens: Mult me puis merveiller
de Carlemagne, ki est canuz e vielz:
men escïentre dous cent ans ad e mielz**

(versos 537-539)

Tercera:

Dist li sarrazins: Merveille en ai grant
de Carlemagne ki est canuz et blancs:
mien escïentre plus ad de dous cenz ans***

(versos 550-552)

* «Dice Marsil: "Sabed la verdad, Ganelón, pues deseo demostraros gran amor. Quiero que me habléis de Carlomagno; está muy viejo, ya ha vivido mucho, en mi opinión tiene más de doscientos años"».

** «Dijo el pagano: "Mucho me asombra Carlomagno que está canoso y viejo; en mi opinión tiene doscientos años o más"».

*** «Dijo el pagano: "Siento admiración por Carlomagno que tiene el cabello canoso y blanco; en mi opinión tiene más de doscientos años"».

La misma idea aparece tres veces, repitiendo exactamente muchas palabras, pero logrando cada vez un cambio en la asonancia (*-é*, *-ié* y *-an*). Las tres denominaciones distintas empleadas para introducir el nombre del rey moro (*Marsilies*, *li païens* y *li sarrazins*) aumentan la fuerza de la repetición. Pero, como Rychner, que ha estudiado tan a fondo el problema, comenta muy ingeniosamente, «... no es, en realidad, una progresión narrativa, sino una progresión psicológica y dramática..., no hay, pues, que investigar, en relación con los hechos, si realmente Marsilio pronunció la frase tres veces, puesto que las *laisses* similares retienen la narración en un alto más lírico que narrativo».[27] Mientras que una parte de la crítica vio en las *laisses* similares un artificio de retórica y las puso en relación con los procedimientos de la *variatio* de las retóricas medievales,[28] otros ven su origen en el estilo juglaresco. E. Faral escribió a propósito de este tema: «El procedimiento [...] tiene su origen en una necesidad práctica, creada por el sistema de divulgación de este tipo de obras. El cantar de gesta no estaba en principio destinado a la lectura: se dirigía a auditorios a menudo abigarrados, numerosos, tumultuosos, ante los cuales unos profesionales, los juglares, recitaban sus versos. Este público, reunido por lo común al aire libre y molestado por constantes ruidos, podía distraerse. Había que solucionar este problema, resolver los problemas de atención y darle la posibilidad de volver a oír lo que la primera vez, por falta suya o ajena, había escapado a su atención. La repetición de *laisses* respondía a esta necesidad».[29] Rychner, en su libro tantas veces mencionado a lo largo de estas páginas, atribuye estos artificios al arte épico de los juglares en sus narraciones orales.

Los procedimientos que conducen a las *laisses* similares, con toda su complicación posterior, son parecidos al paralelismo de las cantigas de amigo gallego-portuguesas, donde la idea y las palabras de un verso se repiten en el verso siguiente pero con una inversión para modificar la rima. Se trata aquí de un viejo artificio de la poesía tradicional que pudo haberse desarrollado en distintas direcciones. Lo que es cierto es que el estilo de las

27. J. Rychner, ob. cit., págs. 94-95.

28. Véase E. R. Curtius, *Rolandslied und epischer Stil*, Zeitschrift für romanische Philologie, LVIII, 1938, pág. 217.

29. E. Faral, *La Ch. de R.*, París, 1933, pág. 270.

laisses similares, sin duda nacido en el transcurso de una narración juglaresca, ha caracterizado a la epopeya francesa y ha sido recogido por los poetas que han escrito los cantares de gesta; para algunos de ellos, los que conocían la retórica, el procedimiento coincidía con los preceptos de la *variatio*. Creo, pues, posible sostener que en las *laisses* similares vemos converger un procedimiento de los juglares y un artificio de la retórica, y, si lo creo, no es con la preocupación de conciliar doctrinas opuestas, ni para buscar una solución de compromiso, sino porque, en la literatura medieval, se nota a menudo la coincidencia de lo que pertenece a la tradición y lo que procede de la cultura. ¿Y no sería, quizá, esta coincidencia lo que explicaría los principales problemas suscitados por la epopeya francesa de la Edad Media?[30]

30. Es oportuno dar cuenta aquí de los resultados de un breve trabajo de P. Aebischer, (*Le fragment de la Haye: les problèmes qu'il pose et les enseigements qu'il donne*, Zeitschrift für romanische Philologie, LXXIII, 1957), aparecido durante la impresión de este libro. No parece fundado mantener que tres escolares hayan redactado el fragmento de La Haya (véase más arriba, la pág. 166), puesto que algunas faltas prueban que se trata de una copia; pero además, es inconcebible que alguien haya copiado unos deberes escolares sobre un pergamino, y, además, los escolares medievales redactaban sus ejercicios sobre tabillas de cera y con un punzón. El fragmento es la prosificación de un texto versificado redactado en latín (como la que resultó de la comedia latina *Querolus*; véase L. Havet, *Le Querulus*, París, 1880, que muestra el ejemplo del texto de La Haya en las págs. 47-48). Esta prosificación se hizo para facilitar la lectura a un público que habría leído con dificultades los versos latinos. El fragmento es, indiscutiblemente, una prosificación de un poema latino; de todos modos, las descripciones de los combates no se parecen a las de la epopeya latina clásica, sino a las de los cantares de gesta románicos. «Estamos a medio camino entre la *Eneida* y la *Chanson de Roland*: si el estilo se resiente aún de la primera, numerosos procedimientos anuncian ya la segunda». Los capítulos XX y XX bis del fragmento, que permitieron suponer que se trataba de prosificaciones independientes de un mismo texto en verso, no son más que la manifestación de una técnica estilística que reaparece en las *laisses* similares, y que anuncia una de las características de los cantares de gesta en lengua vulgar.

APÉNDICE I

EL FRAGMENTO DE LA HAYA

(Primera mano)

I. ... et effectu, veluti spondet sibi versuta arrisio superbe Fortune hoc prope tota, sibilat imber telorum, suspensus in aere, et instat quantum magis evalet inpulsus manu. Rotatur sublimior ordo in fossa suis vulneribus, et dat graves lapsus posteriori; intimatque ipse ruens aucmenta periculo adjuta suis ponderibus. Nec adhuc sensit uterque inopina gesta malorum, alta sensibus catenatis formidine et pari torpore. Dum recrearet spiritus jam suffitiens sibi lassos artus, a longe inpingit alternus furor et urget Cesarias aties, quibus erat negatus omnis aditus in arte et armis, licet usus ubique esset virtute, et licet patrasset inpatiens virtutum mira bellorum, et strepit liberior sibi per propugnacula et per murales latebras. Resultatque aligerum semen super tegmina clipeorum, ut sit grando.

II. At deservit ferro comes et revocata vis suorum modo nescia sicci ventris atrocisque gule quam male sustinuit, nec unquam plus satiaverat suas mentes cede, sicut merentur pia vota. Prope facit mucro omnes dextras intentas sibi.

III. Repetitque Cesarius miles propiora menia, fosseque redundans cupit in sublime. De sursum distillat acutus palus plagasque serit, digeritque pregnans molaris corpora subeuntia confusis armis.

TRADUCCIÓN CASTELLANA

I. ... y en efecto, tal como les promete la engañosa sonrisa, entonces casi total, de la soberbia Fortuna, una lluvia de flechas silba volando por el aire, amenazando tanto más cuanto que, arrojada con la mano, su fuerza es mayor. A causa de sus heridas, rueda por el foso la primera línea, infiriendo grandes pérdidas a la segunda, y al caer ella hace mayor el peligro, aumentándolo con su peso. Pero hasta aquí ninguna de las dos filas se da cuenta del inesperado efecto de sus males, pues sus sentidos están encadenados por un profundo terror y un igual entorpecimiento. Hasta que un soplo suficiente reanima los cansados miembros, el furor alterno de los tiros martillea y hostiga de lejos a las tropas del César, a las que la astucia y las armas negaban toda entrada, aunque el menos valiente hubiera derrochado valor por todas partes y realizado hazañas maravillosas. Y aquél resuena más libre por los baluartes y los reductos amurallados, y la alada simiente rebota por encima de las cubiertas de los escudos, como si fuera granizo.

II. Pero el conde atiende a su acero así como el batallón de los suyos, llamado de nuevo al combate, olvidando al punto su vientre seco y su garganta atormentada, que apenas habían podido sostener. Y nunca había saciado más de mortandad su alma, así como sus piadosos votos merecían. Y la punta de su espada atrae todas las diestras, atentas a ella.

III. Y el soldado imperial se lanza contra las murallas más próximas, y desbordando el foso, intenta ganar lo alto. Desde arriba llueven aguzados palos, sembrando heridas, y la pesada piedra de molino aplasta, mezclando sus armas, a quienes se le acercan.

IV. Modo truditur dux a castello vi, et amittit foras iter vasta cede; perditque necatque, utpote prestant mille manus suffragia homini.

V. Describitur ante fores electa majorque corona virorum servare aditus fallaces, ut tuta sint terga habeantque fidem.

VI. Illie ridet Gradivus notans sanguinolenta brachia, et alternat equum commissus totis viribus multifidis mirisque modis intus forisque, quacunque potest ponpare se minaci cornu. Inter hec vite labantis gravitate rerum, tribuit quarta dies suum mane, fugiente astro laceris tenebris, et effecerat solaris orbita preclarum orbem, rubescens quippe ad easum, sicut prodidit ipsa nuntia sinceri ortum.

VII. Liquet innotuisse nomen accedere prelate pubis, procul preveniente aura plebei faminis. Nec mora: tanquam certabat cupidus hiatus animi, adsunt exhausto cornipede clavaque excercita et triunphato orbe in multis partibus.

VIII. Ilicet pertonat ardens miles Ernoldi ad muros, et ipse tenens pilum scienter anhelat ante suos, perfunditque sudor ubique proruptus ducem, lucentque oculi et concrescunt spume per ora, pulsantque truces vene in pectore; nunc poplex titubabat, nunc adstat firmior quercu.

IX. Plene fructificat juventus Bernardi experta in adversis rebus, et qualiscunque resistat, favet Fortuna suum velle, certatque valere; sed tamen per cunta neque degeneratur ab ullo obice; quisquis minus, gravior omnibus obstat.

IV. Pronto el duque es rechazado violentamente de la fortaleza, y entre la vasta mortandad pierde el camino de salida, y destruye y mata pues mil manos prestan auxilio a ese hombre.

V. Un grupo escogido y bastante numeroso de hombres es enviado ante la puerta a observar los amagos de entrada, para que la retaguardia esté segura y a cubierto.

VI. Allá ríe Gradivo [= Marte], observando los sangrientos brazos, y al precipitarse con todas sus fuerzas hace cambiar la balanza, por dentro y por fuera, de variados y sorprendentes modos, donde quiera que puede desplegarse con su cuerno amenazador. Mientras, entre la gravedad de la vida de las cosas que huye, el cuarto día trae la mañana, al alejarse el astro de las desgarradas tinieblas, y la órbita del sol había iluminado el orbe enrojeciendo hacia el ocaso, como cuando, mensajera de la verdad, hizo su aparición.

VII. Sin duda había noticias de que se acercaba la tropa escogida, pues el griterío del pueblo lo proclama a lo lejos. Y no tardó: a porfía con el deseo ardiente de su alma, ahí están, exhaustos sus brutos de córneos cascos; después de manejar la maza y de haber traspuesto victoriosamente el círculo en muchos puntos.

VIII. Enseguida retumba junto a las murallas el ardiente guerrero de Ernoldo, y él, por su parte, empuñando hábilmente la lanza, jadea al frente de los suyos, y el sudor, brotándole por todas partes, cubre al duque; brillan sus ojos, se agolpan en su boca los espumarajos y furiosas palpitan las venas en su pecho; hace poco le vacilaban las rodillas, pero ahora se mantiene más erguido que un roble.

IX. Da todos sus frutos la juventud de Bernardo, probada en la adversidad, y quienquiera que le resista, la Fortuna favorece su querer, y él porfía por ser valeroso, pero por todas partes y sin dejarse desalentar por ningún obstáculo; quienquiera que se desanime menos, él resiste más firme que ninguno.

X. It gravis fremitus Bertrandi, qua eminet fortior pars urbis fossa et muro, promittente sua mente queque obnoxia, trucidatque pugiles, quo sonitu cadit intolerabilis ictus de celo. Nihil expulerunt arma minitantia mortem precipitem gradum vel retro vel immo parum, nec teterrimus imber sagittarum. Et magis ingerit gradum, cernens horrere sua fata, et sunt gaudia probare gravius periculum, et conputat se esse aliquid in hoc. Jam amovet vivida manus juvenis muros, et jam runpuntur ferrea flagella portarum cum toto poste. Prestatur iter, meliusque undique produntur ruina. Committitur ferrum hosti; moventur virtutes pro se et queque dextera: habetur pigra agilis, perterrita acris. Hic caret hasta loco, sed solus dimicat ensis. Namque vacat omnis plaga, nisi furtim dedita utero seu pectoribus; quia talis erat pressio, ut non potuit ulla manus suspendi ictu.

(Segunda mano)

XI. Incertum est ubi plenius edit Mars viros pallentes morte, preclariusque feriat auras gemitu; perambulat enim introitum urbis, et medium, tenetque extremum. Nec alter conspicitur inter santa spatia, nec habet colorem majori fato.

XII. Natant atria, rura, domus, tabuleque, limina, postes; in alta tabe madescunt sublimia saxa. Undique stat fusus cruor, undique rubescunt stagna. Fumescunt aera, incubat atra nox per urbem. Mox cucurrit uterque satelles ad cornipedes, serpente freto concreti sanguinis usque genua, tenenteque mersa vestigia instantum sibi.

XIII. Pariterque concurrunt reges, laccesuntque Martem emissis viribus, quoniam bene creditur illis posse unum diem largiri totum orbem. Redit unusquisque acrior labori sui propositi. Et tradunt plures sua vulnera fatis. O pactum telorum nec jam saturabile!

X. Avanza pesadamente el estremecimiento de Bertrán por el saliente de la ciudad, que el foso y el muro hacen más fuerte, prometiéndose en su alma dominarlo todo, y descalabra a los combatientes con un estrépito cuyo irresistible rayo cae del cielo. Ni las armas que le amenazaban con la muerte le hicieron atrás, ni retuvieron siquiera su apresurado paso, y tampoco aquella tan espantosa lluvia de saetas. Adelanta más al ver su tremendo destino, y se goza desafiando un peligro más grave y cuenta que él valdrá algo en ello. Ya la presta mano del mozo destruye los muros; ya se quiebran, con el poste entero, los cerrojos de hierro de las puertas; se abre el camino, y con el derrumbamiento se ensanchan todavía más por todas partes. Blándese el hierro contra el enemigo, por ambos lados crece el valor y se animan las diestras: la perezosa parece rápida, y la asustada, valiente. Falta espacio para la lanza, y sólo combate la espada. Y no hay herida que no sea dada de refilón al vientre o al pecho, pues era tal la apretura que nadie podía levantar la mano para asestar el golpe.

XI. Está por decidir dónde Marte hizo palidecer a mayor número de hombres en la muerte y dónde hirió los oídos con más agudos ayes; pues recorre la entrada de la ciudad, y el centro, y ocupa sus extremos. Y no es distinto su aspecto en tan grande espacio, y su color no presagia nada bueno.

XII. Flotan palacios, campos, casas, tablas, puertas, vigas, y las más altas peñas se bañan en una profunda oleada de podredumbre. Por doquiera se encharca la sangre derramada, y los estanques están rojos por doquiera. Humean los aires y la negra noche se cierne sobre la ciudad. Pronto los secuaces de ambos bandos corren a los brutos de córneo casco y un mar de sangre cuajada les sube hasta las rodillas, reteniendo hundidas en él las plantas de los que lo pisan.

XIII. Al mismo tiempo atacan los reyes, y reaniman a Marte con el avance de sus fuerzas, pues creen que esta única jornada puede darles el dominio del orbe entero. Cada uno vuelve con más ardiente afán a su tarea, y las heridas deciden el destino de muchos. ¡Oh insaciable trueque de tiros!

XIV. Labat altercatio Martis ad Canpos Strigilis. Namque nihil amplius potest vigens stare urbi superante modo; neque vult, ut libere laxet cuncta colla ferro, receptetque apertos motus, congaudeatque auxiliatrix hasta vibrando. Stupet terra canpique latentes sub cetu, potuisse urbem tenere tantos viros atque extra fudisse. Hic est ratio, ad quas manus potuit triunphus venisse, si superstet felix vena.

XV. O vector celorum et orbis quem commovi prece, permitte mihi roganti veniam dicendi vel aliquid, adestoque, sanctissime presul, meo auxilio.

XVI. Ecce inestuat indomiteque tumet baccania regum per immensos orbes Mavortis; et angit Fortunam per se neque relabi quo velit ipsa.

XVII. At econtra magis continet se Carolus inperator ut fortis, fixus pietati Tonantis, quam semper sciebat presentem largamque, instigatque ardentes manus amori bellorum, nec cogit formido sequi tam validum regem, sed cogit mens precedere. Semperque tollit lumina ad sidera, soluta mananti rore lacrimarum, humectatque genas: ne tripudiet gens offensa superno regí palma, receptetque superba spolia

XVIII. Optinet dux sublimis equo, quem redemit multa cede, medias phalanges mucrone docili penarum, et huc illucque seminat mortes. Ergo reitiunt elumbes dextre arma, quibus negatur ut stent. Laborat belliger eventus emulusque ordo fatorum conferre acre senium Borel patris homini vafro per incendia pugne. Nec mora hauritur subsistens hospes corporis per munimina clipei et per trilicem tunicam. Summittitque caput, sed vertuntur crura in altum, cadendo, modo dehiscunt colla confracta solo.

XIV. La contienda de Marte se abate sobre los Campos Estrígilos, pues nada ya puede sostenerse en pie en la ciudad, poco antes tan erguida. Pero no quiere que de buen grado doble todas las cervices bajo el yugo, ni que reciba sin defensa los golpes, ni que la lanza auxiliadora se goce en ser blandida. Y la tierra y los campos, cubiertos por la multitud, se asombran de que la ciudad haya podido contener y dar salida a tantos hombres. Aquí está la decisión de cuáles son las manos a que debe ir el triunfo, si mantienen la vena venturosa.

XV. Oh tú que llevas los cielos y el mundo, tú a quien mi plegaria ha conmovido, accede a mi súplica; permíteme decir algo más: santísimo Señor, acude en socorro mío.

XVI. He aquí que se enfurece y bulle indomable la rabia de los reyes por entre los inmensos círculos de Marte, y acosa a la Fortuna para que no se incline hacia donde la lleva su propia voluntad.

XVII. Pero, por otra parte, el emperador Carlos se porta mejor, como un héroe sostenido por la benevolencia del Tonante, que siempre sabe le asiste generosa; y alienta a las ardorosas tropas a que amen los combates; y el temor no obliga a un rey tan valeroso a seguirlas, antes su alma le obliga a precederlas. Y siempre eleva a los astros sus ojos, inundados por el rocío de las lágrimas que de ellos brotan, humedeciendo las mejillas, no sea que la nación enemiga del supremo rey se alegre con el triunfo y se lleve soberbia el botín.

XVIII. El duque, erguido sobre el caballo que ha ganado gracias a una gran matanza, domina las filas de en medio con la punta de su espada, acostumbrada al castigo, y siembra la muerte acá y acullá. Por esto las diestras sin fuerza sueltan las armas, pues no pueden sostenerse. La suerte del combate y el designio del hado se esfuerzan a porfía por enfrentar en el ardor de la lucha la valerosa vejez de Borel padre con el hombre astuto. Y a no tardar, la obstinada huésped del cuerpo es sorbida a través de las defensas del escudo y de la triple cota. Baja la cabeza, pero las piernas salen disparadas hacia lo alto por la caída, y las vértebras del cuello se desparraman a poco por el suelo.

XIX. Respirat Wibelinus agilis et audax, puer par parenti suo virtute, sed suppar mole, conpensandus in omnia ferro judice. Circumdedit unum e natis Borel visu, procul frementem inter mille patiente dextra. Runpit iter telis intentus illi cohortansque equum talo monitore; et statim devenit ante eum collocatque ensem ardentem inter medium timporis, et exfibulat cervicem e suo usu, cui magis adherebat, totamque medullat utrinque: occubuit lingua projecta plus uno pede.

XX. Propalat sitibunda cupido laudis Ernaldum quanti pretii sit quantoque actu refulgeat. Quicquid enim parat Bellona, lacerat trahitque ut leo quod reperit, dum pridem sapuere sautia commertia dire faucis nihil predarum. Potis est cognoscere alium fraterne stirpis ante suos obtutus, acclinatque habilem atiem haste in ictum.

(Tercera mano)

XX bis. Declarat insatiabilis cupido humane laudis quanti pretii sit quantoque refulgeat actu animositas Ernaldi. Quicquid enim bellice virtutis offitio datur opus, id ab ea haud segniter conpletur. Haud secus famelica rabies leonis grassatur occurrente sibi preda, quam virtus Ernaldi per prelia. Post multa vero feliciter acta aspicit quendam fraterne stirpis cedis reum. Qui nil moratus, validam in hunc contorserat hastam, cui volanti torax fit pervius hostis. Quo ictu inpellitur corpus militi longius :x: cubitis; sicque excussus equo vitam demiserat Orco.

XXI. Preterea succedit bello Bertrandi horrenda manus, que validam formidinem incusserat hostibus, armisque feralibus dura dat fata multis mortalibus; dextera nenpe Palatini nulli hostium parcere suevit, veniamque orantem mox ensis reliquit exanimem. Forte dantur sibi obvia trina juvenum corpora, quorum prior paululum resistens duram ibidem invenerat mortem. Namque terribili fulgur gladii per medium capitis, guturis, antrumque pectoris umbilicique recepit. Egestaque viscera in gremio dela-

XIX. Jadea Wibelino, ágil y osado, mozo igual a su padre en valor, aunque menor en corpulencia, y equivalente en todo cuanto el acero puede juzgar. Con su mirada rodea a uno de los hijos de Borel, que a lo lejos se agita entre mil con diestra infatigable. Se abre camino entre las flechas en dirección a él, animando a su caballo con el aviso de su talón; y al punto llega ante él y le aloja la ardiente espada en medio de la sien y hace salir a la nuca del asiento en que tan encajada estaba y desparrama la medula por todas partes: cae al suelo con más de un pie de lengua fuera.

XX. El sediento afán de gloria demuestra cuánto valor tiene Ernaldo y con qué hazañas resplandece, pues sea lo que fuere que Belona le brinde, lo destroza y arrastra cuanto se le pone al paso, como un león cuando la interrumpida actividad de sus horribles fauces ha pasado largo tiempo sin ninguna presa. Puede reconocer ante sus ojos a otro miembro de la estirpe fraterna, e inclina para el golpe la manejable punta de la lanza.

XX bis. El insaciable afán de gloria humana manifiesta cuánto valor tiene y con qué hazañas resplandece la bravura de Ernaldo, pues sea la que fuere la tarea que se imponga a su valor guerrero, la cumple sin demora. No de otro modo que cae la hambrienta rabia de un león al ver ante sí una presa, es el valor de Ernaldo en medio del combate. Pero después de tantas victorias ve a uno de la estirpe fraterna, culpable de asesinato, y sin detenerse un punto, vuelve contra él la poderosa lanza, a cuyo vuelo da paso la coraza del adversario. Con el golpe, el cuerpo del caballero es arrojado a más de diez codos de distancia, y así, derribado de su caballo, entregaba su vida al Orco.

XXI. Además avanza hacia él la tremenda mano de Bernardo, que inspiraba a los enemigos un gran terror y con sus funestas armas da a muchos mortales un siniestro destino, pues la diestra del Palatino nunca acostumbró perdonar a ningún enemigo, y a quien pedía cuartel, pronto la espada le dejaba exánime. Casualmente le salen al paso tres cuerpos jóvenes, el primero de los cuales halló una muerte cruel después de breve resistencia. Pues recibió el rayo terrible de la espada en la mitad de la cabeza y del cue-

buntur tepentia; negat quippe trilex tunica atiei reponere obstacula. Nec sufficit vero humanum interemisse corpus, verum etiam equus vita invenitur privatus. Superfuit enim ensi spinas partire caballi, tandemque elapsus terre medio tenus reperitur incussus, quem Bertrandus retrahens residuos versabat in hostes. Nec mora, patet internus humor et additur aure; quin etiam rumpuntur fortia phalerarum vincula et cingula bratteolis crepitantia.

XXII. Grassatur quoque per canporum spatia Bernardi terribilis audatia. Is nenpe acriter inserviens Marti multorum mortalium corpora luce privavit. Gaudet enim felicis honore palme quem sic sublimat casus Fortune.

(Texto de H. Suchier, *Les Narbonnais,* II, París, 1898, págs. 167-183.)

llo y por la cavidad del pecho y del ombligo, y las calientes entrañas se le escapan por el regazo, ya que la triple cota se niega a poner obstáculos al filo. Y no basta que muera el cuerpo humano, sino que también el caballo queda privado de vida, pues la espada pudo aún quebrar el espinazo de la cabalgadura y saliendo de allí quedó clavada en tierra hasta la mitad; pero la arrancó Bertrán y la volvió contra los restantes enemigos. Y sin demora se desparrama el humor interno y se mezcla al aire, y se rompen hasta las fuertes correas del arnés y las resonantes cinchas de plaquitas.

XXII. Y también por los espaciosos campos corre furiosa la terrible audacia de Bernardo, pues sirviendo con denuedo a Marte dejó sin luz los cuerpos de numerosos mortales. En efecto, se goza con el honor de la palma victoriosa, que la Fortuna eleva tan alta.

(Traducción de Juan Petit, profesor de la Universidad de Barcelona.)

APÉNDICE II

EL *ENSENHAMEN* DE GUIRAUT DE CABREIRA

Un texto de capital importancia para la historia de los cantares de gesta franceses es el *ensenhamen* que el trovador Guiraut de Cabreira (en catalán, Guerau de Cabrera) dirigió a su juglar Cabra. En él, el poeta echa en cara al juglar lo reducido de su repertorio y el poco conocimiento que tiene de obras literarias, «porque no sale fuera de su región» (versos 31-33). Con un punto de pedantería, Guiraut de Cabreira enumera, en doscientos dieciséis versos, una serie de obras literarias que Cabra no conoce y que debiera conocer. En esta impresionante lista, especie de inventario de una riquísima biblioteca medieval que sólo contuviera producciones literarias, se enumeran trovadores, *romans*, *fabliaux*, novelas de la antigüedad y, sobre todo, cantares de gesta y personajes que figuran en la epopeya. Es de una importancia decisiva establecer una fecha lo más ceñida posible para la redacción de este *ensenhamen*, pues en él se hace clara referencia a gestas que sólo conocemos a través de refundiciones tardías o que no han sido fechadas de un modo decisivo.

En primer lugar, el autor de esta larga poesía pertenecía a una noble familia catalana, los Cabrera, vizcondes de Gerona y de Ager, que en varias ocasiones desempeñaron un papel de cierta importancia en la historia de la antigua Corona de Aragón. Más adelante trataremos de indagar cuál de los miembros de esta aristocrática familia fue el autor del *ensenhamen*. El juglar a quien éste va dirigido, Cabra, tiene el nombre alusivo y burlesco que no era raro que ostentaran los juglares adscritos a una casa noble; en las armas heráldicas de los Cabrera figuraba una cabra.

Para fechar el *ensenhamen* es preciso reunir todos los indicios válidos posibles, prescindiendo, precisamente, de las alusiones a personajes de gestas legendarias que en él aparecen, ya que Guiraut de Cabreira pudo dis-

poner, en todo caso, de fuentes de información distintas de los cantares que hoy conocemos.

En primer lugar, el *ensenhamen* se ha conservado en un solo manuscrito, conocido con la sigla D[a] por los provenzalistas, guardado en la Biblioteca Estense de Módena y fechado en el año 1254.[1]

La poesía de Guiraut de Cabreira fue imitada por el trovador Gueraut de Calansó en su *ensenhamen* al juglar Fadet.[2] Sigue el mismo estrofismo de su modelo, y confiesa claramente que lo imita, cuando dice a su juglar:

de cels qe'N Giraut fes escrir
no'n sai lo qart,
mas l'una part
te'n dirai, segon mon albir.*

(versos 9-12)

La actividad de Gueraut de Calansó tuvo lugar en el paso del siglo XII al XIII, ya que en sus poesías menciona a Guillermo VIII de Montpellier (muerto en 1202) y a Alfonso VIII de Castilla (muerto en 1214) y dedicó un planto al hijo de este último, el infante don Fernando de Castilla, fallecido el 14 de octubre de 1211.[3] El *ensenhamen* al juglar Fadet es enviado a un rey de Aragón (*te'n iras En Aragon senes falhir / Al joven rei*) que sólo puede ser Pedro II el Católico (1196-1213) o su hijo Jaime I el Conquistador. Parece más lógico que se trate del primero, como señala J. Anglade,[4] y, por lo tanto, es posible que el *ensenhamen* de Calansó sea de finales del siglo XII, pues más adelante ya no convendría a Pedro II la denominación de *joven rei*. De una

1. Cfr. A. Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, CFMA, París, 1916, pág. 4.

2. Editado varias veces, entre ellas por W. Keller, *Das sirventes Fadet Joglar des Guiraut von Calanso*, Erlangen, 1905.

* «de aquello que Girart hizo escribir no sé ni una cuarta (parte), pero una te la diré a mi manera».

3. Véase A. Jeanroy, *Jongleurs et troubadours gascons*, CFMA, París, 1923, pág. VI, y Milá, *De los trovadores en España*, pág. 122.

4. J. Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier*, Burdeos-París, 1905, pág. 133, nota 2.

manera imprecisa, podemos concluir, pues, que el *ensenhamen* de Gueraut de Calansó no puede ser posterior a 1200. El de Guiraut de Cabreira debe, pues, ser anterior y no precisamente «ligeramente anterior». Conviene, en consecuencia, examinar hasta el más mínimo detalle, esta última obra, y ver si podemos encontrar en ella una mención que nos permita establecer un dato cronológico. El verso 124 parece indicar que Guiraut de Cabreira conocía una canción que hacía referencia a Antioquía; y bien pudiera ser ésta la *Cansó d'Antiocha* provenzal de Gregori Bechada, que, como sabemos, fue escrita entre 1130 y 1145. Se podrían indicar otros títulos de obras más modernas mencionadas en el *ensenhamen* si todos los estudiosos admitieran que en los versos 121-123 se alude a la *Estoire de Troie* de Benoit de Sainte-More, que en los versos 73-75 se alude a un Erec que tiene que ser forzosamente el de Chrétien de Troyes en la forma que se ha conservado (y que actualmente tiende a fecharse en 1170), y que los versos 208 y 210 citan el *fabliau de Richeut* (que Bédier fechó en 1159). A estos tres últimos argumentos Irénée Cluzel[5] opone los siguientes: «El sitio de Troya formaba parte de los elementos de la cultura escolar del siglo XII»; «El mismo Chrétien de Troyes nos informa de que va a aprovechar una tradición oral que ya existía»; «el principio del *fabliau* de *Richeut* revela claramente que hay relatos anteriores sobre la vieja entrometida». Y concluye que «todos estos temas circulaban hacia 1150 antes de asentarse en lengua de *oïl* por Benoit de Sainte-More, Chrétien de Troyes o el anónimo autor de *Richeut*». Acepto sin discusión el argumento que hace referencia al *fabliau*, aunque no existe ningún argumento decisivo para negar, a priori, que la alusión del *ensenhamen* se refiera al *Richeut* conservado. Pero me parece más difícil admitir que Guiraut de Cabreira acuse a su juglar de ignorar la materia *del setge que a Troia fon*, si este asedio sólo fuera un elemento de la cultura escolar.[6] Cabra podía solamente ser acusado de falta de cultura o información si existía, ya en su época, un relato en lengua vulgar, y versificado, sobre el asedio de Troya;

5. I. Cluzel, «À propos de l'Ensenhamen du troubadour catalan Guiraut de Cabreira», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* XXVI, 1954-1956, pág. 87-93.

6. Ciertamente un «elemento de la cultura escolar» quizá es insuficiente para ser considerado un argumento decisivo. Sin embargo acordémonos de que el *Roman d'Eneas* empieza así: «Quant Menelas ot Troie asise»... Esta obra es, según Salverda de Grave (CFMA, París, 1925, I, pág. XX), de 1150-1155 [nota de I. Cluzel].

ello hace verosímil que Guiraut de Cabreira realmente se refiriera al texto de Benoit de Sainte-More. En el caso del *Erec*, el problema es más complejo. Chrétien de Troyes afirma al principio de su *roman* que:

> d'Erec, le fil Lac, est li contes,
> que devant rois et devant contes
> depecier et corronpre suelent
> cil qui de conter vivre vuelent*
>
> (versos 19-21).

Sería inútil enumerar aquí las diferentes actitudes que ha tenido la crítica frente a declaraciones de este tipo; unos las interpretan como el testimonio de la existencia de fuentes reales y ya constituidas, otros como auténticas ficciones literarias. Lo que es seguro es que ignoramos completamente qué quería decir exactamente Chrétien con estos versos, aunque nuestra ignorancia no permite pasarlos por alto. De todos modos, la alusión de Guiraut de Cabreira «Ni sabs d'Erec Com conquistec L'esparvier for de sa reion»; («ni sabes de Erec que conquistó el gavilán fuera de su región») se corresponde, de un modo sintomático, con dos versos de *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, versos puestos en boca del héroe del *roman*: «Uns cavaliers sui d'autre terre, Cest espervier sui venuz querre»; «soy un caballero de otras tierras que he venido en busca de este gavilán» (versos 843-844, edición de Roques). ¿No es demasiado hipotético suponer que en la hipotética fuente de Chrétien de Troyes se hallaba un pasaje parecido? A propósito de la fecha del texto conservado de *Erec et Enide*, que Förster fijaba hacia 1160 y Gaston Paris hacia 1168, se ha llegado recientemente a conclusiones más precisas: S. Hofer ha puesto en evidencia que la influencia del *Alexandre* de Lambert le Tort, que habitualmente se fecha hacia 1160, pesa sobre la obra de Chrétien; y A. Fourrier, basándose en el hecho de que la coronación de Erec y Enide, en Nantes, refleja la investidura del ducado de Bretaña por Enrique II en favor de su hijo Godofredo, ceremonia celebrada en Nantes el día de Navidad de 1169, concluye que hay que fechar el *roman*

* «de Erec, el hijo de Lac, es el cuento que, aquellos que viven de contar ante reyes y ante condes, suelen destrozarlo y corromper».

en 1170.[7] No obstante, hay que considerar que, en la traducción alemana del *Erec et Enide*, hecha por Hartmann von Aue, falta precisamente el episodio de la coronación en Nantes, cosa que hace suponer[8] que el traductor alemán seguía una versión primitiva de *Erec et Enide*, del mismo Chrétien, donde faltaba este episodio final, que bien se puede separar del argumento del *roman*. Este hecho nos lleva de nuevo a una total oscuridad por lo que concierne a las fechas de las obras mencionadas en el *ensenhamen*, pero nos da la posibilidad de mantener la afirmación de que Guiraut de Cabreira conocía la obra de Chrétien de Troyes.[9]

Guiraut de Cabreira se refiere a cuatro trovadores provenzales en los versos 25-30 de su *ensenhamen*. La primera alusión, «Ja vers novel / Bon d'En Rudel», se refiere sin duda a Jaufré Rudel de Blaya, de quien no tenemos noticias posteriores a 1148. Para un hombre como Guiraut de Cabreira, tan buen conocedor de las modas literarias de más allá de los Pirineos, la calificación de *novel* ha de tener un sentido preciso. Y éste es uno de los argumentos más poderosos esgrimidos por Irénée Cluzel para fechar el *ensenhamen* hacia 1150.

El segundo trovador mencionado por Cabreira es Marcabrú, cuya producción acaba en 1150. Entre ambos trovadores existen otras relaciones, que vale la pena de señalar. En primer lugar, la estructura estrófica del *ensenhamen* de Cabreira se encuentra en dos poesías de Marcabrú,[10] en una de las cuales menciona a un personaje que también figura en la composición del catalán (verso 200; véase la nota).

7. A. Fourrier, «Encore la chronologie des œuvres de Chrétien de Troyes», *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, II, 1950, págs. 69-88.

8. Cfr. Hartmann d'Aue, *Erec-Iwein*, por J. Fourquet, Bibliothèque de Philologie Germanique, París, 1944, pág. 117.

9. La semejanza de un detalle en una fuente común es siempre posible. Milá y Fontanals (*Poëtes lyriques catalans, Les Noves Rimades...*, Montpellier-París, 1876, pág. 41, nota 40) consideraba que Bernat Metge, en el *Llibre de Fortuna*, había imitado al mallorquín Guillem de Torroella a causa del verso siguiente de la *Faula*: «(mil arbres) mostraven fruyt e flors ensemps» (verso 425, ed. de Llabrés), cuya idea se encuentra también en el *Llibre de Fortuna*: «fulles e flors, e fruits ensems hi avia». Este detalle figura precisamente en el *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes: «E tot esté et tot iver i avoit flors e fruit meür» (versos 5.712-5.713). Chrétien, no considerado por Milá, ha sido verosímilmente la fuente común para este detalle del catalán y del mallorquín [nota de I. Cluzel].

10. Son el *gap* que empieza «D'aisso lau Deu» (ed. A. Roncaglia, *Studi Medievali, N. S.*, XVII, 1951, págs. 46-70) y la composición mencionada en la nota al verso 200 del *ensenhamen*.

Pero aún hay más. El sirventés de Marcabrú que se inicia con el verso «Hueymais dey esser alegrans» dice en su última estrofa:

> Messatges cortes, ben parlans,
> vai te'n en Urgel ses falhir,
> e si as del vers despleyans
> a-N Cabrieira, que lo remir,
> e potz li dir senes gabar
> qu' en tal loc ai tornat ma sort
> on elh poiria pro muzar.[11]*

Ello nos permite señalar cierta relación personal entre Marcabrú y Guiraut de Cabreira. Éste, en su *ensenhamen*, sólo cita a trovadores aristócratas: Jaufré Rudel, príncipe de Blaya; el vizconde Ebles de Ventadorn (de cuya producción no queda rastro) y un tal *N'Anfos*, de quien trataremos enseguida; sólo hace una excepción a favor del humilde Marcabrú (y obsérvese que es el único que menciona sin la partícula honorífica *En*); esta excepción puede ser debida al hecho de que se trata de un amigo. Más adelante veremos hasta qué punto es posible una relación personal entre Marcabrú y el autor del *ensenhamen*.

El último trovador citado por Guiraut de Cabreira es *N'Eblon*. Se trata indiscutiblemente del vizconde Ebles II de Ventadorn, apodado «el cantor», jefe de una cierta escuela poética y mencionado como tal por algunos trovadores, pero cuya obra se ha perdido. Ebles II de Ventadorn está documentado entre 1096 y 1147.[12] Las tres referencias del *ensenhamen* a trovadores cuya identidad se conoce con certeza están completamente de acuerdo desde el punto de vista cronológico: Ebles II (... 1147), Jaufré Rudel (... 1148) y Marcabrú (... 1150). Los tres son poetas pertenecientes a las gene-

11. Texto de J.-M.-L. Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Bibliotheque Méridionale, Tolosa, 1909, pág. 167. En nota escribe Dejeanne: «Probablement Guiraut de Cabreira, qui cite Marcabru dans *Cabra joglar*, et ne menntionne aucun troubadour postérieur» (pág. 235).

* «Mensajero cortés, bien hablado, ve sin demora a Urgel y recita el verso al señor de Cabrera, que lo admire; y le puedes decir sin presunción que mi suerte me ha llevado a tal lugar en el cual él mismo podría esperar vanamente».

12. A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, I, Toulouse-París, 1934, pág. 156.

raciones más antiguas de trovadores. Es, efectivamente, sorprendente no encontrar mencionados a Raimbaut d'Aurenga (1150-1173) ni a Bernart de Ventadorn (1150-1180), ni al *maestre dels trobadors*, tan admirado y tantas veces citado, Giraut de Bornelh (1165-1199), ni a Bertran de Born (1181-1197), ni a Arnaut de Maruelh (1171-1190), es decir, los más famosos trovadores cuya producción cesa antes del siglo XIII. Igualmente sorprendente resulta no ver mencionado a Guillem de Berguedà, cuya producción se fecha entre 1172 y 1192, puesto que era catalán, como Guiraut de Cabreira, además de amigo y partidario de Ponç de Cabrera, hijo del que después contemplaremos como identificable con el autor del *ensenhamen*. Es pues evidente que, en esta obra, la lírica de los trovadores parece finalizar en 1150, en una fecha en la que aún se podía dar el calificativo de *novel* al *vers* de Jaufré Rudel.

Nos queda aún el penúltimo trovador mencionado en el *ensenhamen*: un tal *N'Anfos*. Se había creído siempre, y yo mismo lo había admitido sin más comentario, que se trataba del rey Alfonso II de Aragón, o I de Barcelona, del cual se conservan dos poemas en lengua provenzal y de quien la antigua *vida* dice: «Lo reis d'Aragon, quel que trobet, si ac nom Amfos...». Este rey nació en 1152 o quizá en 1154[13] y subió al trono en 1162. Una de sus poesías, un debate con Raimbaut d'Aurenga, se fecha en 1170 o 1171. Creo que se puede admitir que el joven rey, con dieciocho años o incluso dieciséis, pudo escribir versos que podrían haber corregido y revisado los poetas o juglares de la corte. Pero, aun admitiendo esta fecha (1170-1171) para el debate del joven rey, es evidente que el *ensenhamen* ofrecería una curiosa laguna en su documentación lírica si hubiera saltado de la producción de trovadores que habían cesado de versificar en 1150 a la de otro que empieza veinte años más tarde. Bajo este punto de vista, creo que hay que aceptar decididamente la tesis de I. Cluzel: el *N'Anfos* citado por Guiraut de Cabreira no puede ser el rey Alfonso II de Aragón. Es posible, como señala Cluzel, que este nombre, transmitido por un solo manuscrito y no confirmado por la rima, esté corrompido; pero esto no es más que una hipótesis que nada nos puede confirmar mientras no aparezca un nuevo manuscrito con el texto del *ensenhamen*. El trovador N'Anfos,

13. Para las fechas de nacimiento y de la producción literaria de Alfonso II, véase mi artículo «Los problemas del roman provenzal de Jaufré», *Recueil de travaux offerts à M. C. Brunel*, II, París, Société de l'École des Chartes, 1955, págs. 444-445.

citado por Cabreira, ¿podría ser identificado con el *N'Anfos q'a joi conquis*, celebrado a mediados del siglo XII por Cercamon y del cual no se sabe con seguridad si se trata de Alfonso VII de Castilla o Alfons Jordan, conde de Tolosa? Cluzel presenta este testimonio dándole prudentemente el valor de conjetura.

Hasta el momento, hemos llegado a las conclusiones siguientes: el *ensenhamen* debe de ser posterior a 1130-1140, fecha de la *Cansó d'Antiocha*; menciona una versión de *Erec* que es, con seguridad, una primera edición del texto de Chrétien de Troyes, versión que no podemos fechar puesto que el *roman* nos ha llegado bajo una forma nueva, además, ignoramos en qué fecha comenzó la actividad literaria de este escritor. Los únicos nombres de escritores reales y seguros que aparecen en el *ensenhamen* son pues los de los tres trovadores que ya no vivían después de 1150. La alusión al asedio de Troya puede referirse a la *Estorie de Troie*, si aceptásemos para esta obra la fecha extrema de 1155. Todo ello contrasta con las alusiones hechas en el *ensenhamen* a cantares de gesta o a personajes épicos puesto que, a menudo, parecen referirse a obras que se consideran bien posteriores a la fecha de mediados del siglo XII. Dado el gran valor del *ensenhamen* para el estudio de la epopeya francesa, aun y creyendo que hay argumentos sólidos para fecharlo hacia 1150 o, más prudentemente, entre 1150 y 1155, creo que una prudencia aún mayor obliga a considerarlo, como poco, anterior a 1168, año en que se documenta por última vez el personaje que, a mi entender, escribió el poema.

En cuanto antecede hemos prescindido en absoluto de la personalidad de Guiraut de Cabreira. Para nuestra finalidad, saber quién fue el trovador es de un interés secundario, pues lo que nos importa es saber la fecha del *ensenhamen*. Lo que conviene es averiguar si existe alguna persona llamada Guiraut de Cabreira cuya cronología corresponda con la de la poesía. Ya se había intentado, con resultado diverso, por Milá y Fontanals,[14] por Miret y Sans[15] y por Nicolau d'Olwer.[16]

14. Milá, *De los trovadores en España*, págs. 269-272.

15. J. Miret y Sans, «Notes per la biografia del trovador Guerau de Cabrera», *Estudis Universitaris Catalans*, IV, 1910, págs. 299-331. Me baso en los datos de este trabajo para las noticias que siguen.

16. L. Nicolau d'Olwer, «Clarícies per la história dels vescomtes de Girona-Cabrera», *Anuari Heràldic*, Barcelona, 1917, págs. 99-107.

El autor de nuestra poesía debe tener la posibilidad de haber podido relacionarse personalmente con el trovador Marcabrú, del que se pierde el rastro en 1150.

En la línea primogénita de la casa de Cabrera se hallan, en la segunda mitad del siglo XII: Guerau III Ponç de Cabrera, Ponç III de Cabrera y Guerau IV de Cabrera. Ponç III, turbulento barón contra Alfonso II, casado con Marquesa de Urgel, celebrada por varios trovadores,[17] es el candidato de Milá. La razón más poderosa que se puede oponer a tal candidatura es que el trovador se llamaba Guerau (*Guirautz*, en provenzal) y no Ponç; y como *Girauz* figura en el manuscrito de la Estense encabezando el *ensenhamen*, y, lo que es mucho más importante, *Giraut* le llama Calansó cuando confiesa imitarle en los versos que antes se han transcrito.[18] Guerau IV, el candidato de Miret, hijo de Ponç III, debe ser descartado decididamente porque nació poco después de 1174. Queda únicamente Guerau III Ponç, el candidato de Nicolau. Se tienen noticias de él ya en 1145, como vizconde de Gerona y de Urgel,[19] lo que hace factible su relación con Marcabrú, el cual, precisamente, encarga a su mensajero que vaya a encontrar a *Cabrieira* «en Urgel». Guerau III, que casó con Berenguera de Queralt, ya había muerto en octubre del año 1170, cuando su hijo Ponç figura en un documento como vizconde; no obstante, en marzo de 1168 *Pontius de Cabrera*[20] aparece y firma en una permuta de su tía Sancha de Queralt, sin mención de la dignidad de vizconde, lo que implica que el padre vivía todavía. Así pues, Guerau III murió entre marzo de 1168 y octubre de 1170.

La anécdota *De equo Giraldi de Cabreriis*, que se encuentra en los *Otia imperalia* de Gervasio de Tilbury, podría referirse a nuestro trovador, y

17. Sobre Ponç y su esposa, Marquesa de Urgel, véase I. Frank, «Pons de la Guardia, troubadour catalan du XII siècle», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII, 1949, págs. 253-256.

18. Téngase en cuenta además que, según Miret (ob. cit., pág. 308), Ponç de Cabrera nació entre 1147 y 1150, lo que imposibilita su relación con Marcabrú.

19. «ego Geraldus de Cabrera, Gerundensis ac Urgellensis vicecomes...», Miret, *loc. cit.*, pág. 306.

20. F. Udina Martorell, *El Llibre Blanch de Santas Creus*, Barcelona, 1946, págs. 138-139, doc. núm. 135.

aunque es difícil de fechar —si realmente refleja una realidad—, no se contradice con los datos aquí expuestos.[21]

En las notas a la edición[22] del *ensenhamen* que se publican seguidamente he procurado poner de relieve todas las alusiones y referencias literarias que se pueden defender con cierta seguridad. He aprovechado las eruditas y perspicaces notas de Milá y Fontanals,[23] en general ingeniosas y que revelan un conocimiento muy profundo de la epopeya francesa en tiempos en que un buen número de cantares permanecía inédito, y no existían índices ni repertorios que hicieran fácil la tarea. He aprovechado también las páginas dedicadas al *ensenhamen* por Birch-Hirschfeld,[24] Paul Meyer[25] y Gaston Paris.[26] En mi trabajo me ha sido de gran utilidad el índice de los nombres propios que figuran en los cantares de gesta franceses que en 1904 publicó Ernest Langlois.[27] A pesar de todo, he procedido con gran prudencia y sólo me permito afirmar que Guiraut de Cabreira se refiere a un cantar determinado cuando las alusiones me han parecido decisivas e incontrovertibles. Como resumen de todo ello, creo que se puede conjeturar que al iniciarse la segunda mitad del siglo XII, Guiraut de Cabreira tenía conocimiento de los cantares de gesta que siguen. Se presentan en orden alfabético y con referencia a los versos del *ensenhamen* en que son aludidos:

Aigar et Maurin, 99-100, 134.
Aiol et Mirabel, 61, 139.
Amis et Amile, 76.

21. Véase C. Chabaneau, *Les biographies des Troubadours*, en *Histoire générale du Languedoc*, X, Tolosa, 1883, pág. 304 (pág. 97 de la tirada aparte), y el comentario de Nicolau, *loc. cit.*, págs. 104-107.

22. En las notas envío, entre corchetes, [ ], al título y apartado del presente libro en que se trata de los cantares aludidos.

23. Milá, *De los trovadores en España*, págs. 273-284.

24. A. Birch-Hirschfeld, *Ueber die den Provenzalischen Troubadours des 12. und 13. Jahrhunderts bekannten epischen Stoffe*, Leipzig, 1878.

25. P. Meyer, *Romania*, VII, 1878, págs. 448-455.

26. G. Paris, *Romania*, VII, 1878, págs. 455-460.

27. E. Langlois, *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées*, París, 1904.

Anseïs de Cartage, 65, 81, 103.
Aye d'Avignon, 79, 161, 171.
Beuve de Hantone, 138.
Daurel et Beton, 120.
Elie de Saint-Gilles, 97-99.
Girart de Rossilhó, 89-90, 183.
Gormont et Isembart, 133, 141-144.
Mainet, 91, 145-147.
Ogier, 85, 129.
Raoul de Cambrai, 109-111.
Roncevaux, 84, 87, 127, 130.
Saisnes, Chanson des, 49.

No me atrevo a afirmar que aluda al *Doon de la Roche* (102) ni a la *Chanson de la reine Sebile* (205-207). En cambio, se refiere a diversos personajes del ciclo de Guillermo, que aparecen en varios cantares del grupo (64, 66, 82, 104, 112-114, 136-137, 172, 175-177), y a los del ciclo de los loreneses (70, 80, 101, 129, 135). Alude, por último, a un cantar de gesta perdido que trataba de la cautividad de Carlomagno en el castillo de Montmélian (115-117).

Todas estas alusiones, menos la última, se refieren a cantares que conocemos, pero no necesariamente a los textos que han llegado hasta nosotros, pues en muchos casos puede tratarse de versiones anteriores hoy perdidas.

El texto del *ensenhamen* de Guiraut de Cabreira (Pillet-Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, 242a, 1) fue publicado por vez primera en 1856 por Karl Bartsch en sus *Denkmäler der provenzalischen Litteratur* (Stuttgart), págs. 88-94. La transcripción es algo deficiente y se han saltado los versos 99 y 100. Milá reprodujo el texto de Bartsch, con alguna lógica enmienda y proponiendo nuevas lecturas. En 1867 Adolf Mussafia cotejó la edición de Bartsch con el manuscrito y rectificó algunas lecturas equivocadas.[28] Monaci[29] y De Bartholomaeis[30] publicaron sendas ediciones del *en-*

28. A. Mussafia, *Del codice Estense di rime provenzali*, Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften zu Wien. Phil. hist. Klasse, LV, 1867, pág. 425.

29. E. Monaci, *Testi antichi provenzali*, Roma, 1889, pág. 32.

30. V. De Bartholomaeis, *Insegnamenti pe'giullari di Giraut de Cabreira, di Giraut de Calanson e di Bertran de Paris de Roergue*, Testi romanzi per uso delle scuole, Roma, 1905, pág. 3.

senhamen, de carácter escolar, y Crescini[31] incluyó, en su tan divulgada crestomatía, los versos 1 a 66 y 201 a 216.

La presente edición se basa en una nueva y escrupulosa transcripción del texto del único manuscrito conservado que nos ha transmitido el *ensenhamen*, o sea el cancionero α, R, 4, 4, de la Biblioteca Estense de Módena, a base de fotocopias amablemente cedidas por el Institut de Recherche et d'Histoire des textes de París. Los versos de Guiraut de Cabreira figuran, a renglón seguido, en el folio 203, r. y v., e inmediatamente viene el *ensenhamen* de Calansó. En mi edición introduzco muy pocas enmiendas al texto del manuscrito, y sólo tres de ellas afectan a los nombres propios que figuran en la composición. Tratándose de un trovador catalán, no he creído lícito enmendar algunas faltas de declinación que aparecen en el *ensenhamen* (por ejemplo, en los versos 66 y 167), apartándome en ello de Bartsch y Crescini, pues es sabido que los poetas catalanes que escribían en provenzal acostumbraban a cometer faltas de esta índole.

31. V. Crescini, Milán, 1926, pág. 186.

ENSENHAMEN DE GIRAUT DE CABREIRA [fol. 203, r.,b]

Cabra juglar,
non puesc mudar
qu'eu non chan, pos a mi sap bon;
e volrai dir
senes mentir,
e comtarai de ta faison.
Mal saps viular
e pietz chantar
del cap tro en la fenizon;
non sabz fenir,
al mieu albir,
a tempradura de breton.
Mal t'ensegnet
cel que-t mostret
los detz amenar ni l'arson;
non sabs balar
ni trasgitar
a guiza de juglar guascon.
Ni sirventesc
ni balaresc
non t'auc dir e nuilla fazon;
bons estribotz
non t'ieis pelz potz,
retroencha ni contenson.
Ja vers novel
bon d'En Rudell

non cug que·t pas sotz lo guingnon,
de Markabrun
ni de negun
ni de N'Anfos ni de N'Eblon,
Jes gran saber
non potz aver,
si fors non eis de ta reion.
Pauc as apres,
que non sabs jes
de la gran jesta de Carlon,
con eu, tras portz,
per son esfortz
intret en Espaigna a bandon;
de Ronsasvals
los colps mortals
que fero·l ·xii· compaignon
can foron mort
e pres a tort,
trait pel trachor Guanelon
al amirat,
per gran pechat,
et al bon rei Marselion.
Del Saine cut
c'ajas perdut
et oblidat los motz e·l son:
ren no·n diçetz
ni no·n sabetz,
pero no·i ha meillor chanson.
E de Rollan
sabs atretan
coma d'aiso que anc non fo.
Conte d'Artus
non sabes plus, [fol. 203, v. a]
ni del reproier de Marcon.
Ni sabs d'Aiolz

com anec solz,
ni de Machari lo felo;
ni d'Anfelis
ni d'Anseis
ni de Guillelmes lo baron.
De Florisen
no·n sabs nien
ni de las ganas de Milon.
Del Loerenc
non sabs co venc
.....
Ni sabs d'[E]rec
com conquistec
l'esparvier for de sa reion.
Ni sabs d'Amic
consi guaric
Ameli, lo sieu compaignon;
ni de Robert
ni de Gribert
ni del bon alvernatz Uguon.
De Vezia
non sabs co·s va,
ni de Guondalbon lo frizon;
del duc Augier,
ni d'Olivier,
ni d'Estout ni de Salomon,
ni de Loer,
ni de Rainier,
ni de Girart de Rossillon,
ni de Davi,
ni de Rai,
ni de Berart ni de Bovon.
De Constanti
non sabs c'om di
de Roma ni de Prat Neiron;

de Gualopin,
ni de Guarin,
ni d'Elias ni de Drogon,
ni de Maurin,
ni de Sanguin,
ni d'Oliva ni de Dovon;
de Guaieta,
ni d'Aigleta,
ni de Folcueis ni de Guion,
ni de Aimar,
ni de Guasmar,
ni de Faquele ni d'Orson.
Del orgoillos
no'n sabes vos
de Cambrais ni de Bernison.
Ni de Darnais
no'n sabes mais
com N'Aimeric en fes lo don.
Mon Melian
vas oblidan
con Carles fon mes en preizon.
Ja de Mauran
on no·t deman,
ni de Daurel ni de Beton.
Jes non saubes,
si m'ajut fes,
del setge que a Troia fon.
D'Antiocha
non sabres ja
ni de Milida la faison.
Ni de Saurel
no·n sabs qe'l pel.
Ni de Valflor ni de Merlon,
ni de Terric
no·n sab[s], so·t dic,

ni de Rambaut ni de N'Aimon,
ni d'Esimbart,
ni de Sicart,
ni d'Albaric lo borguognon,
ni de Bernart,
ni de Girart.
Ni de Viviana ni de Bovon,
ni de Jausbert
no·n sabs de cert,
ni de Folquier ni de Guion;
ni de Guormon
qui tot lo mon
cuidava conquerre per son;
ni d'Aguolan,
ni de Captan,
ni del rei Braiman l'esclavon.
Ni del bon rei
no·n sabs que·s fei
d'Alixandri fil Filipon.
D'Apoloine
no·n sabes re
qu'estors de mar de perizon.
De Daire ros
que tan fon pros
qui·s defendet de traizon,
ni d'Olivier
non sabs chantier,
ni de Verdun ni Vosprezon;
ni de Cardueill, [fol. 203, v., b]
ni de Martrueill,
ni de Aimol ni de Guion.
Ni sabs d'Ytis,
ni de Biblis,
ni de Caumus nuilla faisson;
de Piramus

qui for lo murs
sofri per Tibes passion;
ni de Paris
ni de Floris,
ni de bell' Aia d'Avignon;
del Formanes,
ni del Danes,
ni d'Antelme ni de Frizon.
De Rainoall
ab lo tinal
no'n sabs ren ni del gran baston;
ni de Marcueil
com perdet l'oill
a la ponta d'un aguillon.
Ni de Bramar
non sabs chantar
de l'auca ni de Nauruzon;
ni del vilan,
ni de Tristan
c'amava Yceut a lairon;
ni de Gualvaing
qui ses compaing
fazia tanta venaizon;
ni d'Aldaer,
ni de Rainier,
ni de Ramberg ab lo furguon;
ni de Mainier,
ni de Folquier,
ni del bon vassall Rubion.
De Lionas
ja non sabras,
ni de Tebas ni de Caton;
de Nersisec,
d'Arumalec,
ni de Calcan lo rei felon;

de Tideus,
ni de Formus
que sofri tanta passion;
del cavalier
ni del liurier
que sus en la garda mort fon;
ni de Riqueut,
ni de Mareut,
ni d'Arselot la contenson.
Non saps upar
ni ot guariar
en glieiza ni dedinz maizon.
Va, Cabra, boc,
que be·t conoc,
qu'ieu te vi urtar al mouton.

LECTURAS DEL MANUSCRITO ENMENDADAS: 38, effortz. 49, cuit. 62, anec *o* anet (*para la primera forma, confróntese v.* 74). 72, *falta*. 73, ni sabs drec. 94, Ni de Constanti. 108, faqlenini dorson. 153, demā. 212, *así en el ms.; Bartsch lee*: mot guariar, *lo que es aceptado por Crescini*. 216, quiet enia urcar (*o* urtar) al mouton; *la enmienda admitida es de Crescini*.

26. El trovador Jaufré Rudel, de quien se tienen noticias hasta 1147 (véase P. Cravayat, «Les origines du troubadour Jaufré Rudel», *Romania*, LXXI, 1950, pág. 177).

28. El trovador Marcabrú, cuya producción se fecha entre 1129 y 1150 (véase P. Boissonade, *Romania*, XLVIII, 1922, págs. 207-242).

29. Chabaneau, *Les biographies...*, pág. 346 (pág. 139 de la tirada aparte), cree que en este verso se menciona a un trovador desconocido que pudo llamarse *Negun* o *N'Egun*. Ello es muy discutible.

30. A propósito de *N'Anfos*, véase nuestra introducción al *ensenhamen*. *N'Eblon* es Ebles II, vizconde de Ventadorn (*circa* 1096-1147), del cual no se conserva ninguna poesía, pero se tiene noticias contemporáneas de que era muy celebrado como trovador.

36. La gesta de Carlomagno.
37. Entiéndase: «cómo él (*eu*) a través de los puertos (desfiladeros)».
40. Roncesvalles.
42. Los doce pares.
45-48. «Entregados por el traidor Ganelón al emir, por gran pecado, y al buen rey Marsil». Sin duda se trata del eco de una versión diferente de la *Chanson de Roland* de Oxford, pues en ésta los franceses son «entregados» a Marsil sólo, no al emir, que es Baligant, muy lejano cuando se lleva a cabo la traición. Ello puede ser el eco de una versión en algún punto paralela a la recogida por el seudo Turpín. Véase el comentario a estos versos de J. Horrent, *La Chanson de Roland*, págs. 451-455, y de R.-M. Ruggieri, *Cultura Nelolatina*, XIII, 1953, pág. 213.
49. *Saine*, «el sajón», o sea Guiteclín, rey pagano de la *Chanson des Saisnes* [III, 6].
54. Evidentemente se refiere a la *Chanson des Saisnes*, que reputa como una de las mejores.
55. Roldán (en el manuscrito *Rollan*, no *Rotlan*, como editó Bartsch), que aparece en numerosos cantares.
58. El rey Artús de Bretaña. El sentido es: «Un cuento de Artús...», no «un conde»; y es infundado ver aquí una alusión al mitológico Argos, como quiere Milá, pues en el manuscrito se lee claramente *d'Artus*, no *d'Arjus* como equivocadamente editó Bartsch.
60. M. de Riquer se pregunta: Marcon, ¿será el rey Marc, tío de Tristán?, véanse los versos 185 y 186. Nosotros creemos, sin embargo, a causa de la palabra *reprovier* («proverbio», pero también «reproche»), que se trata de *Marcoul* (Marcolfo), compañero de *Salomón*, en muchos diálogos medievales [nota de I. Cluzel].
61. *Aiolz*, el héroe del cantar *Aiol et Mirabel* [V, 2].
63. *Macaire*, el traidor en el cantar de *Aiol*.
64. *Anfelis*, heroína del *Folque de Candie* [II, 7].
65. Son muchos los personajes de gesta llamados Anseís; podría tratarse del héroe del cantar de *Anseïs de Cartage* [III, 5].
66. Guillermo de Orange, héroe de varios cantares.
67. *Florisen*. En el poema de Arnaut de Maruelh que empieza *Tant m'abellis* figura *Florissen* como amada de Absalón (véase ed. C. Chabaneau, *Revue des Langues Romanes*, XX, 1881, pág. 58).
70. *Loerenc*, héroe del cantar *Mort de Garin le Loherenc* [V, 7].
73-75. Véase la introducción a este *ensenhamen*.
76-78. Cantar de *Amis et Amile* [V, 3].

79. Son muchos los personajes llamados Robert en los cantares de gesta. G. Paris aventura que se trata del escudero Robert, esposo de Enguelas, que figura en el de *Aye d'Avignon*.
80. Tal vez el héroe de *Girbert de Mes* [V, 7].
81. Un Hugon d'Auvergne figura en los cantares de *Anseïs de Cartage* [III, 5] y de *Gaydon* [III, 4].
82. *Vezia*, o sea Vivien, sobrino de Guillermo de Orange, que figura en varios cantares del ciclo de éste (*Guillelme*, *Aliscans*, *La Chevalerie*, etc).
84. Se trata de Gondebuef le Frison, vasallo de Carlomagno, que figura en los *Roncevaux* y en el *Ronsasvals* provenzal.
85. Ogier le Danois, héroe del cantar de este nombre [IV, 3].
86. Oliveros, el compañero de Roldán.
87. Estout de Lengres y Salomon de Bretagne figuran en varios cantares, entre ellos en los *Roncevaux*.
88. Lohier, hijo de Carlomagno (Lotario), aparece en *Jourdain de Blaivies* [V, 3], *Renaut de Montauban* [IV, 4], etc. También se llama así uno de los hijos de Carlomán en *Ogier* [IV, 3].
89-90. Rainier, hijo de Ardenc, vasallo de Girart de Rossilhó, y el propio Girart, héroe del cantar de este nombre [IV, 5].
91. Hay muchos personajes llamados David en los cantares de gesta, entre ellos un compañero de Carlomagno en el *Mainet* [III, 1].
92. *Rai*, bien claro en el manuscrito; según Milá debería leerse *Kai*, y se trataría de Keu, el senescal del rey Artús.
93. Los nombres Berart y Beuves son tan frecuentes en los cantares que es difícil señalar a cuáles se alude aquí.
94. En algunas gestas figura Constantin como emperador de Bizancio; en la de *Ogier* es un rey de Roma; en otras, llevan este nombre sarracenos.
96. *Prat Neiron*, los jardines de Nerón, en Roma, denominados *Pré Noiron* en varios cantares.
97-99. En el cantar de *Elie de Saint Gilles* [V, 2], figuran Galopin l'Ardenois, ladrón y escudero de Elías, y el conspirador Garín.
99-100. Drogon y Maurin. En el cantar provenzal de *Aigar et Maurin* (conservado fragmentariamente) figura un Draugon (véase nota al verso 134).
101. En el cantar de la *Mort de Garin le Loherenc* [V, 7] figuran por lo menos cuatro personajes llamados Sanguin.
102. En el cantar de *Doon de la Roche* [V, 2] la protagonista es Oliva, hermana del rey Pipino.
103. En el *Anseïs de Cartage* [IU, 5], la hermana de Agolant se llama Gaiete.

104. *Aigleta*, tal vez Aigaite (?), sarracena convertida y casada con Guibert en los cantares de *Guibert d'Andrenas* y de la *Prise de Cordres et Sebilie* [II, 11].

105. Folques y Gui son nombres demasiado corrientes para que se pueda precisar la referencia.

106. *Aimer le chétif*, hijo de Aymerí de Narbona y que aparece en muchos cantares del ciclo de Guillermo.

108. Fauques de Monjeuçon y Orson de Valbeton, mensajeros en *Aymeri de Narbonne* [II, 10].

109-110. Clara referencia al cantar de *Raoul de Cambrai* [IV, 2], en el que tan importante papel desempeña Bernier (o Bernison).

112-114. Como indica Milá, *Darnais* debe ser Andrenas, y aquí se trataría del cantar de *Guibert d'Andrenas* [II, 11].

115-117. Alusión a un cantar perdido que narraba la cautividad de Carlomagno en el castillo sarraceno de Montmélian. Los presentes versos de Guiraut de Cabreira constituyen una preciosa indicación sobre este desconocido cantar. Véase Bédier, *Lég. ép.*, II, págs. 156-157.

118. Son innumerables los personajes llamados Morant en los cantares.

120. Cantar de *Daurel et Beton*, versión provenzal de la leyenda narrada en el de *Beuve de Hantone* [V, 4].

121-123. Posible referencia a la *Estoire de Troie* de Benoit de Sainte-More, fechada por su editor, L. Constans, entre 1155 y 1160, sin que ello pueda darse como sólidamente adquirido.

124. Alusión a la *Cansó d'Antiocha*, probablemente el cantar provenzal perdido [VI, 1].

126. Un Seghin de Melide figura en el cantar tardío de *Li bastars de Buillon*, poema del siglo XIV.

127. El caballo Sorel figura en la *Chanson de Roland* (verso 1379), en los *Roncevaux*, en *Folque de Candie* y en *Doon de Maience*. Guiraut de Cabreira da bien a entender que se trata de un caballo, pues dice: «De Saurel sólo conoces el pelo».

129. El señor de Valflor figura en las *Enfances Ogier* [IV, 31]. *Merlon* podría ser el castillo de Morlant, que se menciona en algunos cantares del ciclo de los loreneses [V, 7].

130. *Terric*. Puede tratarse de varios personajes, principalmente de Thierri l'Anjevin, que desempeña un importante papel en la *Chanson de Roland* y en los *Roncevaux*, o Thierri d'Ardenne, padre de Berart de Mondidier (Thierri d'Ascane en el *Girart de Rossilhó*).

132. Rembalt y Hamon de Galice aparecen juntos en la *Chanson de Roland* (verso 3.073).

133. *Esimbart*, o sea el héroe de *Gormont et Isembart* (véase nota a los versos 142-144).
134. *Sicart*, personaje del cantar de *Aigar et Maurin* (véase nota a los versos 99-100).
135. Auberi le Bourguignon figura en varios cantares del ciclo de los loreneses y es el protagonista del que lleva su nombre [V, 7].
136-137. Estos dos nombres son muy frecuentes en los cantares, principalmente en el ciclo de Guillermo.
138. Josiane (no Viviana) y Bovon, pareja protagonista del cantar de *Beuve de Hantone* [V, 4].
139. *Jausbert*, ¿acaso Jobert, compañero de Aiol?
141. Véase verso 105.
142-144. *Gormont*, del cantar de *Gormont et Isembart* (véase nota al verso 133).
145-147. Agolant y Braimant l'Esclabon, sarracenos que figuran en el *Mainet* [III, 1].
148-150. Referencia a los *Alexandre*, tan divulgados en la Edad Media desde principios del siglo XII.
151-153. «Nada sabéis de Apolonio, que se salvó de perecer en el mar», referencia a la historia de Apolonio de Tiro.
154. Darío, frecuentemente llamado «el rubio» (*ros*).
157-159. En el *roman* provenzal de *Flamenca*, que se suele fechar a mediados del siglo XIII, figura un Olivier de Verdun, como observa Paul Meyer.
160. *Cardueill*, corte del rey Artús.
161. *Martrueill*, lugar mencionado en el cantar de *Aye d'Avignon* [V, 6].
162. *Aimol* debe ser Aymes (Aymon), nombre muy frecuente como el de Gui (Guion).
163-169. Personajes de la mitología clásica divulgados por varios *romans* y por las versiones de Ovidio.
170. El héroe de la novela *Floire et Blancheflor*, que se fecha hacia 1160.
171. La heroína del cantar de *Aye d'Avignon* [V, 6].
172. Tal vez habría que leer *Normanes*, y se trataría de Ricardo de Normandía, que figura en muchas gestas.
173. *Danes*; Ogier ya ha sido nombrado (verso 85), aunque ello no supone que no pueda volver a ser mencionado. Podría tratarse de Havelok el Danés, héroe del *Lai d'Havelok*, como indica H. Patzig, «Zu Guiraut de Cabreira», *Romanische Forschungen*, IV, 1891, págs. 549-550.
174. *Antelme*, tal vez Anthiame de Roussie, que figura en el cantar tardío de *Baudoin de Sebourc*, como sugiere H. Patzig, *loc. cit.* No es tan convincente la relación que establece el mismo autor entre *Frizon* y un Phrison mencionado en las *Carmina Burana*.

175-177. Rainoart, el gigantazo que tan importante papel desempeña en varios cantares, especialmente en las segundas partes del de *Guillelme* y de *Aliscans*. En el manuscrito se lee *tinal* (francés *tinel*, la cachiporra del famoso gigante), no *tival*, como editó Bartsch.

178-180. Ignoro a qué relato se refiere.

181-183. Sobre el cuento de la «oca de Bretmar», véase A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des trobadors Giraut de Bornelh*, II, Halle, 1935, págs. 72-73.

183. *Nauruzon*; en el *Girart de Rossilhó* figura un tesorero del castillo llamado Auruz.

185-186. Referencia a la leyenda de Tristán. Chrétien de Troyes en los primeros versos del *Cligés* afirma que ha escrito un *roman* sobre este tema, el cual no se ha conservado (véase Irénée Cluzel, «Les plus anciens troubadours et la légende amoureuse de Tristan et d'Iseut», *Mélanges Frank*, en prensa). [Fue publicado en las págs. 155-170 de las *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Universität des Saarlandes, 1957.]

187. *Gualvaing*, Gauvain, caballero de la corte del rey Artús que ya figura en *Erec*, primera obra de las conservadas de Chrétien de Troyes.

191. *Rainer*, nombre muy frecuente en los cantares; podría tratarse de Renier, padre de Oliveros y Alda, o del cantar llamado *Renier* [II, 11].

192. Tal vez *Ranberg*, personaje del *Audigier*, que es una especie de parodia de cantares de gesta, escrita en la segunda mitad del siglo XII.

193. *Mainier* en el manuscrito; no *Rainier*, como editó Bartsch repitiendo el verso 191.

195. *Rubion* es nombre que se da frecuentemente a sarracenos.

198. Posible alusión al *Roman de Thèbes*, que se fecha hacia 1150, y a Catón, como autor de los famosos *Dicta Catonis*.

199. *Nersisec*. ¿Se trata de Narciso? El cuento francés de *Narcissus*, derivado de Ovidio, se fecha en el último cuarto del siglo XII.

200. *Arumalec*, evidentemente el mismo Artimalec (variantes: Naturmalec, Naturnalec, etc.) que aparece en una poesía de Marcabrú (*Seigner N'Audric*, verso 35; ed. Dejeanne, pág. 101) escrita, precisamente, en el mismo estrofismo que el presente *ensenhamen* de Cabreira.

201-202. Los nombres de Calcante y de Tideo pueden proceder del *Roman de Thèbes* (véase nota al verso 198).

205-207. Según P. Meyer se trata del perro de Auberí muerto por Macaire en el cantar de la *Reine Sebile* [III, 81]; para G. Paris se refiere al relato *canis* de la historia de los Siete Sabios, en el cual un caballero mata al lebrel al que había confiado la guardia de su hijo.

208. *Riqueut*, así se denomina el más antiguo de los *fabliaux* franceses, escrito en 1159, según Bédier (*Les fabliaux*, París, 1911, págs. 304-309). Cfr. nota al verso 210.

209. *Mareut*, tal vez un *fabliau* perdido.

210. *Arselot*, o sea Herselot, la sirvienta de Richeut en el *fabliau* citado en la nota al verso 208.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS QUE FIGURAN EN EL *ENSENHAMEN* DE GUIRAUT DE CABREIRA

(Los números corresponden a los de los versos donde se citan los nombres)

Aguolan, 145
Aia d'Avignon, 171
Aigleta, 104
Aimar, 106
Aimeric, 114
Aimol, 162
Aimon, 132
Aiolz, 61
Albaric lo borguognon, 135
Aldaer, 190
Alixandri, 150
Ameli, 78
Amic, 76
Amirat, 46
Anfelis, 64
Anfos, 30
Antelme, 174
Antiocha, 124
Anseis, 65
Apoloine, 151
Arselot, 210
Artus, 58
Arumalec, 200
Augier, 85
Avignon, Aia d', 171
Berart, 93
Bernart, 136
Bernison, 111
Beton, 120
Biblis, 164
Bovon, 93 y 138
Braiman, 147
Bramar, 181
Cabra, 1 y 214
Calcan, 201
Cambrais, l'orgoillos de, 111
Captan, 146
Cardueill, 160
Carles, 117
Carlon, jesta de, 36
Caton, 198
Caumus, 165
Cavalier, 205
Constanti, 94
Daire, 154
Danes, 173
Darnais, 112
Daurel, 120
Davi, 91
Dovon, 102
Drogon, 99
Eblon, 30
Elias, 99
Erec, 73
Esimbart, 133
Espaigna, 39
Estout, 87
Faquele, 108
Filipon, 150
Floris, 170
Florisen, 67
Folcueis, 105
Folquier, 141 y 194
Formanes, 172
Formus, 203
Frizon, 174
Girart, 137
Girart de Rossillon, 90
Gribert, 80
Guaieta, 103
Gualopin, 97
Gualvaing, 187
Guanelon, 45
Guarin, 98
Guasmar, 107
Guillemes, 66
Guion, 105, 141 y 162
Guondalbon, 84
Guormon, 142
Jausbert, 139
Lionas, 196
Liurier, 206

Loer, 88
Loerenc, 70
Machari, 63
Mainier, 193
Marcon, 60
Marcueill, 178
Mareut, 209
Markabrun, 28
Marselion, 48
Martrueill, 161
Mauran, 118
Maurin, 100
Merlon, 129
Milida, 126
Milon, 69
Mon Melian, 116
Nauruzon, 183
Nersisec, 199
Oliva, 102
Olivier, 86 y 157
Orgoillos de Cambrais, 109
Orson, 108
Paris, 169
Piramus, 160
Prat Neiron, 96
Rai, 92
Rainier, 89 y 191
Rainoall, 175
Raembaut. 132
Ramberg, 192
Riqueut, 208
Robert, 79
Rollan, 55
Roma, 96
Ronsasvals, 40
Rossillon, Girart de, 90
Rubion, 195
Rudell, 26
Saine, 49
Salomon, 87
Sanguin, 101
Saurel, 127
Sicart, 134
Tebas, 198
Terric, 130
Tibes, 168
Tideus, 202
Tristan, 185
Troia, 123
Uguon, 81
Valflor, 129
Verdun, 159
Vezia, 82
Vilan, 184
Viviana, 138
Vosprezon, 159
Yceut, 186
Ytis, 163

ÍNDICE DE EDITORES Y DE CRÍTICOS MODERNOS

ABADAL, RAMON D', 48n3, 49n4, 50, 52, 53, 111n100, 151n162
ACHER, J., 268, 268n20
AEBISCHER, P., 30, 30n24, 31n27, 63n15, 91n60, 101, 101n78, 101n79, 102, 102n80, 102n84, 114n107, 123, 123n118, 124, 228, 228n22, 230, 231, 231n27, 231n28, 235, 235n32, 235n33, 251, 251n71, 255, 255n77, 255n79, 276n32, 323, 323n2, 353n30
ALONSO, DÁMASO, 9-35, 40, 43, 103, 103n88, 104, 115n109, 169, 235n34
ALTON, J., 246n56
AMADOR DE LOS RIOS, J., 255n78
ANDOLF, S., 297n1
ANGLADE, J., 368, 368n4
APPEL, C., 182, 182n39, 314n1
ARAMÓN Y SERRA, R., 303n22
ARNOLD, I., 262, 262n10
ATKINSON JENKINS, T., 86n46
AUZIAS, L., 187n49

BAKER, A. T., 255n77
BAR, F., 301n13, 302n17
BARRAU DIHIGO, L., 47n1
BARROIS, J., 272n25
BARTHOLOMAEIS, V. DE, 377, 377n30
BARTSCH, K., 217n4, 377, 378, 385, 386, 390
BASSET, R., 47n1
BATESON, F. H., 297n1
BAYOT, A., 259N4, 263
BECKER, PH.-AUG., 43, 71n28, 74, 75, 83, 135, 135n128, 174, 180, 186, 190, 190n55, 194, 194n61, 209, 210, 220, 230, 230n26, 239, 246n57, 262, 272, 275, 275n29, 304, 304n27, 305
BEDIER, J., 22n12, 28, 43, 52n8, 59n12, 63, 63n13-15, 66, 68n26, 71n28, 75-84, 86n46, 89, 89n53, 90, 98, 100n76, 111, 112, 118, 137, 137n131, 138, 138n133, 140, 140n140, 143, 162n2, 165, 169n13, 173, 174n17, 181, 181n35, 186, 186n46-47, 187, 189n51, 197, 197n68, 200, 204-210, 219-221, 227-230, 233, 242, 243, 247-249, 249n65, 253, 261, 262, 267n18, 267-269, 275, 280, 283-285, 289-293, 298, 301, 302, 309n51, 344, 369, 388, 391
BEKKER, I., 192n58, 241n46
BENARY, W., 310n52
BENEDETTO, L. F., 82, 82n37
BERTONI, G., 86n46, 89, 133, 133n126, 138n135, 139, 139n136

BEZZOLA, R. R., 127, 127n122, 257, 257n1, 270, 270n23
BIANCHI, D., 243n54
BIRCH-HIRSCHFELD, A., 376, 376n24
BLANCHET, A., 109, 109n97
BLOCH, M., 80, 81n34
BLONDEAUX, F., 315n7
BOISSONNADE, P., 79, 92n61, 101, 113n104, 114, 114n106, 385
BOJE, C., 304, 304n26
BONI, M., 328n16
BONILLA Y SAN MARTIN, A., 255n78
BRANDIN, L., 130n124, 239n39
BREDE, R., 311n55
BRETTSCHNEIDER, C., 246n58
BURGER, A., 72n28, 97, 97n69, 98, 107, 168n11, 335

CALMETTE, J., 162n2
CARMODY, F. J., 150, 150n157
CASTETS, F., 229n23, 281n37, 285n41
CATALANO, M., 328n14
CHABAILLE, P., 258n3
CHABANEAU, C., 376n21, 385, 386
CHAMBERS, F. M., 346n20
CHAYTOR, H. J., 304n28
CHIRI, G., 139n139
CIROT, G., 196n66
CLERVAL, ABAD, 143
CLOETTA, W., 190n54
CLUZEL, I., 9, 24-28, 25n14-15, 28n17-18, 41, 181n34, 192n58, 204n87, 369, 369n5-6, 371, 371n9, 373, 374, 386, 390
COLL I ALENTORN, M., 185n43, 277, 277n33, 293, 293n54, 318n14-15, 319n17
CONSTANS, L., 388
COOPER, ANNA J., 227n18
CORTÉS Y VÁZQUEZ, L. L., 248, 248n63-64
COULET, J., 227, 227n19, 228, 230
COURAYE DU PARC, J., 197n70, 198n74, 286n47
CRAVAYAT, P., 385n26
CRESCINI, V., 378, 378n31, 385
CROSS, T. P., 235n32
CURTIUS, E. R., 65, 128, 134, 134n127, 135, 139, 249n67, 352n28

DARMESTETER, A., 297, 297n2
DAVID, P., 95n67
DEFOURNEAUX, M., 151n162
DEJEANNE, J. M. L., 372n11, 390
DELBOUILLE, M., 30n22, 44, 65, 65n19, 89, 89n55, 98n70, 103, 103n87, 110, 110n99, 114n105, 116n110, 117n111, 122n117, 299, 299n9
DEMAISON, L., 194n60
DENSUSIANU, O., 199n78
DIEHL, R, 318n16
DOUTREPONT, G., 201n85, 325, 325n9
DUBARRAT, V., 51n5
DUNN, G., 170
DUPARC-QUIOC, S., 316n8
DURÁN, A., 242n50, 279n34

EBERT, A., 162n4
EINSTEIN, M., 315n7
ENTWISTLE, W. J., 151n162, 198, 198n76

FARAL, E., 79, 79n32, 162n3, 163, 164, 218n6, 262, 262n8, 269, 343n17, 352, 352n29
FAURIEL, CL., 69, 69n27, 73, 287
FAWTIER, R., 44, 48n2, 52n8, 81, 81n35, 100n76, 101, 102n83, 142n145

FEILITZEN, H. VON, 178n26
FEO, J., 94n65
FORSTER, W., 87n50, 88n51, 299n8
FOULON, CH., 250n70
FOURQUET, J., 371n7
FOURRIER, A., 370, 371n7
FRANK, GRACE, 182, 212, 213n93
FRANK, ISTVAN, 375n17, 390
FRANKLIN, A. B., 151n162
FRAPPIER, J., 22, 24, 24n13, 27, 28, 30, 31n27, 34, 44, 168n12, 173, 173n16, 174, 177, 177n22, 178, 178n23, 180
FREY, A. L., 315n7
FUSTEL DE COULANGES, N. D., 105n91

GABOTTO, G., 187, 187n48, 207
GAIFFIER, B. DE, 56n11
GALMÉS, S., 78n31
GAMBARIN, G., 328n18
GARCÍA, J. C., 94n65
GAUTIER, L., 22n12, 43, 44, 65, 66, 71-73, 73n29, 79, 88, 201n85, 227, 237n38, 251n71, 265, 327, 333, 338n6, 339n8, 340, 340n12, 343n17, 346n21
GAYANGOS, P. DE, 252n72, 300n11
GEIPEL, E., 285n41
GRAFF, J., 90n58-59
GRANDMAISON, C., 307n35
GRÉGOIRE, H., 82, 82n38, 83
GREEN, H. J., 309n49
GRIFFE, E., 161n1
GRIMM, HERMANOS, 69
GROEBER, J., 241n47
GUESSARD, F., 243n52, 244n55, 249n66, 254n76, 258n3, 308n40, 308n42
GUIETTE, R., 251, 251n71, 324n7

HAEMEL, A., 135n129
HACKETT, MARY, 289n49
HALPHEN, L., 51n7
HAM, E. B., 295n57, 308n42
HARTNACKE, W., 179n28
HATEM, A., 315n4
HAVET, L., 353n30
HEATH, D. C., 86n46
HEINERMANN, TH., 151n162, 230n26
HEINS, A., 249n69
HENRY, A., 199n80, 218n5, 272n27
HENRY, P., 191n57
HILKA, A., 86n46, 89
HIPPEAU, C., 314n3, 315n5
HOEPFFNER, E., 68n26, 178n24, 263, 263n13
HOFER, ST., 174, 370
HOFFMANN, K., 300n12, 303n23
HOLMES, U. T., 43, 44, 185, 193n59, 199n79, 218, 218n5, 233, 246n57, 305n33, 311n57
HORRENT, J., 18, 44, 85n45, 89, 89n54, 116, 116n110, 117, 117n112-113, 135n129, 137, 150, 150n158, 151, 151n160, 223, 223n14, 224, 231n29, 236n35, 285n43, 386
HUET, G., 298n5, 302n16

ILAREGUI, P., 318n16
ISOLA, J. G., 328n17

JEANROY, A., 181, 181n36, 186n46, 239, 239n41, 368n1, 368n3, 372n12
JENKINS: V. ATKINSON JENKINS.
JERAN, V., 201n84
JORDAN, L., 284, 284n39
JOÜON DE LONGRAIS, F., 253n74

KAISER, K., 285n41
KATZ, BIANCHE, 190n53, 342n14
KEISER, R. DE, 82n38
KELLER, W., 368n2
KNUDSON, CH. A., 68n26, 125n120
KOCH, J., 303n23
KÖLBING, E., 86n48, 299, 299n8, 300n12, 301n14
KOLSEN, A., 390
KOSCHWITZ, E., 227n18, 230
KRAPPE, A. H., 302n18, 307n39, 308n43, 310n53
KROEBER, A., 241n46
KRÜGER, A. G., 315n7

LABANDE, E.-R., 349, 349n24, 350
LACARRA, J.-MA., 33, 95n67
LAIR, J., 106n93
LANGE-KOWAL, E., 190n52, 342n14
LANGLOIS, E., 185, 185n45, 376, 376n27
LARCHEY, L., 308n42
LAUER, PH., 55n9, 113n103
LECOMPTE, I.-C., 185
LECOY, F., 28, 105n90, 309n47
LE GENTIL, P., 17, 21, 22, 22n12, 23, 30, 30n22, 30n25, 34, 44, 84, 84n41, 107n94, 331, 331n2, 344, 344n18
LEJEUNE, RITA, 22, 33, 34, 44, 101, 101n77, 102, 102n82, 102n85, 103, 103n87, 106, 109n96, 144n148, 151n161, 221, 276, 276n31, 277, 294, 294n56, 314n1, 347n22
LEVILLAIN, L., 230n24
LEVIN, L. M., 263, 263n16, 264
LÉVY-PROVENÇAL, E., 47n1
LI GOTTI, E., 93n63, 98n70, 144, 144n148, 145, 147, 147n52
LINZEL, M., 90n59
LIPKE, M., 200n82
LLABRÉS, M., 371n9
LOKE, M., 285n42
LONGNON, A., 263n15, 267, 267n19, 283, 283n38, 284, 289, 289n50, 307n36
LÖNNROT, E., 333
LOOMIS, LAURA H., 235n32
LOOMIS, R. S., 65n17
LOT, F., 22n12, 71n28, 80, 80n33, 101, 102n81, 173, 174, 174n17, 181n37, 182, 182n38, 189, 205, 207, 207n89, 208, 240, 240n45, 262, 262n9, 268, 268n21, 269, 275, 275n30, 276, 291, 291n52, 294, 294n55, 299n6, 308n40, 311n56, 315n7
LOUIS, R., 31n27, 44, 167n10, 194, 194n63, 240, 240n44, 291n53, 291-294, 343, 343n16
LUCAS, H., 262, 262n10
LUCE, S., 244n55

MACLAGAN, E., 146n149
MCMILLAN, D., 101n78, 172n15, 173, 173n16, 174, 174n18, 183n40, 184n42, 185n43, 191n57
MARTIN-CHABOT, E.,
MATEU LLOPIS, F., 109n97
MAUCLÈRE, J., 285n2
MELANDER, J., 199n77
MEMMER, A., 218n7
MENÉNDEZ PELAYO, M., 44, 45, 198, 224n17, 242n49, 255n80, 280, 280n36, 286, 300, 300n11, 302, 302n20-21, 325
MENÉNDEZ PIDAL, R., 12n3, 20, 28n18, 29n18, 30n25, 31n27, 31-33, 44, 47n1, 73n29-30, 78-81, 84, 84n42, 90, 90n57, 91, 99, 108n95, 109n97, 114, 115n108,

137, 148, 148n153, 149, 150, 195n66, 198n75, 202, 202n86, 222n13, 222-224, 224n15, 231, 231n29, 232, 237, 237n36, 246, 247, 249, 252, 252n73, 269, 270n22, 279n35, 285n43, 305n32, 325, 333, 342, 344, 345n19

MENN, H., 201n84

MENZEL, F., 249n69

MEREDITH-JONES, C., 95n68

MEREGAZZI, L. A., 327n11

MEYER, P., 173, 197, 263n15, 290, 290n51, 298n5, 308n40-41, 308n44, 314n1, 316n9, 376, 376n25, 389, 390

MEYER-LÜBKE, W., 246n58

MICHEL, F., 85, 85n43, 249n69, 318n16

MICHEL, L., 83n39, 100, 324n6

MICHELANT, H., 243n52, 249n66, 281n37

MILÁ Y FONTANALS, M., 44, 72, 73, 73n29, 78, 136, 136n130, 197, 246, 247, 280, 308, 309n46, 318n16, 325, 371n9, 374n14, 376n23, 374-377, 386-388

MIREAUX, É., 83, 83n39, 100, 100n74, 101

MIRET Y SANS, J., 195n65, 374, 374n15

MITCHNECK, R., 309n50

MONACI, E., 377, 377n29

MONFRIN, J., 43, 346n20

MONTEVERDI, A., 34, 44, 65n16, 68n26, 99n71, 125, 125n120, 151n162, 197, 197n69, 237, 237n37, 285n44, 301n13

MONTOLIU, M. DE, 185n44, 318, 318n17, 319n18

MORALEJO, A., 94n65

MORTIER, R., 86n46, 86n48, 87n50, 88n51

MÜLLER, T., 89, 90

MUSSAFIA, A., 218n5, 254n76, 327n13, 377, 377n28

NICOLAU D'OLWER, J., 374n16, 374-376

NITZE, W. A., 66, 66n23

NORMAND, J., 299, 299n7

NOTHOMB, J., 323n4

NYROP, C., 44, 311n57, 338n7, 343n17, 346n21

OLSCHKI, L., 65, 65n17, 66, 136

PAMFILOVA, X., 307, 307n37

PARIS, G., 307n38, 314n2, 322n1, 324, 324n5, 325n8, 370, 376, 376n26, 387, 390

PARIS, P., 314n3

PASQUALI, COSTANZA, 302n19

PATZIG, H., 389

PAUPHILET, A., 92n62, 93, 93n64, 94n64, 111, 117, 261, 262

PEI, M., 140, 140n141

PELLEGRINI, S., 130n124

PERRIER, J. L., 190n52, 199n79, 342n14

PERTZ, G. H., 227n21

PETKANOV, IVAN-A., 147n152

PEY, A., 258n2

PILLET-CARSTENS, ALFRED PILLET Y HENRI CARSTENS, 377

PRADO, G., 94n65

QUEIRAZZA, G. GASCA, 86n48

RASCH, P., 179n28

RAJNA, P., 45, 66, 66n21, 73, 74, 93n63, 220, 263, 263n14, 298, 298n3, 328n19

RAYNAUD, G., 299, 299n7-8

REIFFENBERG, F. DE, 323n3

REINOLD, J., 217n3

REY, A., 224n16

RICHTHOFEN, E. VON, 45, 139n139, 196n66, 305, 305n31, 310, 310n54

RIQUER, M. DE, 9-35, 150n156, 180n30, 196n67, 386
ROACH, W., 345n20
ROHLFS, G., 86n46
ROHNSTRÖM, O., 250n70
RONCAGLIA, A., 31n27, 34, 48n2, 82n38, 86n46, 89, 109, 110n98, 150, 371n10
ROQUES, M., 45, 82n38, 92n62, 132n125, 149n154, 150n155, 255n77, 370
ROY, É., 272, 272n26
RUGGIERI, R. M., 34, 67n24, 68n26, 81, 121, 121n116, 150n158, 328n15, 386
RUNEBERG, J., 200n81-82
RYCHNER, J., 30n21, 45, 98n70, 119n115, 339, 339n9-11, 343, 347n22, 348, 349n23, 350, 350n25-26, 352, 352n27

SALVERDA DE GRAVE, J. J., 146n150, 369n6
SAMARAN, CH., 85n45, 86n46, 138n134, 139n137, 165, 165n8, 340n13
SAROÏHANDY, J., 67n25
SCHAEFER, H., 307n35
SCHELER, A., 255n77
SCHELUDKO, D., 208, 208n90, 212, 230n26
SCHLAUCH, M., 234, 234n31
SCHULTZ-GORA, O., 179n29
SCHÜRR, F., 45, 65n17
SCHUTZ, A. H., 24n14, 141n144
SCHWIEGER, P., 302n15
SEGRE, C., 140, 140n142
SERVOIS, G., 241n46
SETTEGAST, F., 310n52
SEYFANG, R.,258n3
SICILIANO, I., 22n11, 45, 68n26, 204n87, 262, 262n11, 266n17, 287, 330
SÖDERHJELM, W., 311n56
SOUTHEWARD, E. C., 260n6
SPITZER, L., 103, 103n87
STENGEL, E., 88, 88n52, 89, 236n35, 249n69, 309n48, 311n55
STIMMING, A., 182, 182n39, 304n24-25
STONE, H. K., 66, 66n21
SUCHIER, H., 165n6, 166, 166n9, 167, 172n15, 173, 173n15, 174n17, 175, 177, 181, 181n37, 182, 182n38, 183n41, 193n59, 194n62, 212, 299n6, 364
SZOGS, S., 239n40

TARBÉ, P., 310n52
TAVERNIER, W., 139, 139n138, 143
TAYLOR, P., 309n47
TERRACHER, A. L., 179n27, 185, 185n43, 342n14
THOMAS, A., 182, 249n67, 327n12
THOMPSON, J.-W., 51n6
TODD, A., 315n6
TORRES, C., 94n65
TRIEBEL, K., 285n41

UDINA MARTORELL, F., 375n20
UNGER, C. R., 322n1

VALLERIE, JOSÉPHINE-ELVIRA, 309n47
VANDELLI, G., 328n18
VIEILLARD, JEANNE, 94n66
VISCARDI, A., 31n27, 68n26, 82, 82n36, 83, 84n40, 326n10
VOILE, C., 139n139
VOLLMÖLLER, K., 310n53
VORETZSCH, C., 246n26

WAARD, R. VAN, 239, 239n40
WAHLUND, C., 178n26
WARREN, F. M., 174n17

WATHELET-WILLEM, J., 173, 173n16, 174, 174n20
WEEKS, R., 191n56
WESLE, C., 90n59
WHITEHILL, W. M., 94n65
WIENBECK, E., 179n28
WILLEMS, L., 186n46
WILMOTTE, M., 45, 89, 89n56, 139, 139n139, 164n5, 178n24
WOLF, F. A., 69
WOLF, F.-J., 45,

YARKHO, B. J., 239, 239n43
YEANDLE, F. G., 192n58

ZENKER, R., 305n30
ZUCHETTI, G., 227n21, 228

ÍNDICE DE MATERIAS

Adenet li Rois, 199, 199n80, 217-219, 218n5, 272, 272n27, 346
Aiol et Mirabel, 299, 299n8, 376, 386
Aliscans, 44, 122, 159, 160, 178, 178n25, 179, 179n28, 180, 181, 183, 185, 194, 200, 280, 326, 340, 387, 390
Amis et Amile, 300n12, 303, 303n23, 324, 376, 386
Anseïs de Cartage, 40, 244, 246, 246n56-58, 247-250, 249n65, 324, 326, 348, 377, 386, 387
Anseïs de Mes, 309
Antiocha, Cansó d', 109, 314, 314n1, 316, 317, 369, 374, 388
Antioche, Chanson d', 239, 269, 314, 314n2-3
Aquin, 253, 253n74
Archamp, l' 159, 170-172, 175-176, 178, 179, 181, 183, 184, 184n42, 185, 192, 199, 210, 211, 212
Aspremont, 122, 130, 237-240, 239n39-40-41, 289, 292, 322, 325, 326
Auberi le Bourguignon, 310, 389
Aubert, David, 324, 325
Aye d'Avignon, 308, 308n40, 337, 377, 387, 389
Aymeri de Narbonne, 155, 167, 194n60-61, 194-198, 197n70, 244, 388
Balan, 241
Baligant, episodio de, 61-67, 82, 83, 96, 97, 108, 115, 117, 119n115, 121n116, 122n117, 123n118, 119-126, 129, 129n123, 134, 143, 386
Barberino, Andrea da, 310, 328
Basin, 217, 217n1, 220-222
Bastars de Buillon, 321, 388
Bataille Loquifier, 160, 200, 200n81
Beaudouin de Sebourc, 321
Bechada, Gregori, 109, 314, 369
Berte aus grans piés, 216-218, 218n5-6, 220, 221, 323, 327, 328, 346
Bertolai de Laon, 267-270, 335, 346
Bertrand de Bar-sur-Aube, 153, 193, 194, 196, 203, 215, 240, 257, 291
Bodel d'Arras, Jean, 250, 250n70, 251, 251n71, 252, 322, 346
Bueve de Hantone, 304n25
Buevon de Conmarchis, 156, 199, 199n80, 218, 219, 346

Campeu Charlyamen, 91
Carmen de prodicione Guenonis, 82, 97
Chançun de Guillelme, 40, 160, 167, 172n15, 173n16, 174n18, 174n20, 170-196, 200, 204, 206-212, 345, 346
Charles le Chauve, Chanson de, 321

Charroi de Nimes, 158, 180, 189, 190, 190n52, 191, 203, 205, 209, 310, 336, 342n14, 347
Chevalier au Cygne, 315, 315n5-7
Chevalerie Ogier, 272, 272n25, 275, 276, 276n32, 277, 279, 302, 322
Chevalerie Vivien, 44, 160, 179, 179n27, 183, 249, 337, 342, 342n14
Chétifs, 314, 314n3, 321
Chronique rimée, 218, 241, 259, 323, 323n3-4
Coronemenz Loois, 158, 180, 185, 187, 189, 192, 205, 207, 318n14, 339, 347
Covenant Vivien, véase *Chevalerie Vivien*
Croniques et conquestes de Charlemaine, 324, 324n7
Crozada, Cansó de la, 313, 316-318, 318n15-16, 320

Destruction de Rome, 241, 241n47
Doon de la Roche, 298, 298n5, 300, 322, 377, 387
Doon de Maience, 257, 258, 258n2, 303, 304, 307, 388

Elie de Saint-Gilles, 299, 299n8, 377, 387
Elioxe, 315
Enfances Garin, 154, 200, 201n84
Enfances Guillaume, 157, 191, 191n57, 194
Enfances Ogier, 218, 272, 272n27, 388
Enfances Vivien, 159, 178, 178n26, 179
Ensenhamen, 20, 21, 26, 40, 304, 367-369, 369n5, 371n10, 371-378, 379-391
Entrée d'Espagne, 327, 327n12
Ermoldo el Negro, 112, 162-165, 164n5, 168, 205, 210, 211

Fatti de Spagna, 328n15
Fierabras, 188, 192n58, 237, 241n46-47, 214-243, 271, 323, 325
Floovant, 297n1-2, 297-298, 328
Florent et Octavian, 310, 310n53
Folque de Candie, 160, 179, 179n29, 183, 196, 326, 386, 388
Fragmento de La Haya, véase La Haya, fragmento de

Galiens, 150, 224, 236, 236n35, 237, 325
Garin de Monglane, 153, 154, 200, 201, 201n84, 204, 237
Gaydon, 243, 244, 387
Geste de Liege, 324
Geste Francor, 61, 62, 66, 67n24, 335
Girard d'Amiens, 323, 324, 324n5
Girart de Fraite, 44, 194, 239, 240, 240n44, 290-292, 291n53, 324
Girart de Rossilhó, 44, 56, 193, 194, 239, 240n45, 281, 287, 289-295, 289n49-50, 290n51, 291n53, 294n55, 295n57, 324, 340, 377, 387, 388, 390
Girart de Vienne, 153-155, 192n58, 192-194, 196, 201, 203, 213, 215, 239, 240, 243, 250, 258, 272, 289-295, 291n53, 323-325, 343n16, 346, 348
Girbert de Mes, 309, 387
Gormont et Isembart, 67, 258-263, 259n4, 260n5, 262n8, 262n10, 323, 377, 389
Graindor de Brie, 200
Guibert d'Andrenas, 156, 196, 199, 199n77, 388
Gui de Nanteuil, 308, 308n41
Guide du Pèlerin de St.-Jacques, Le, 94n66
Guilhem Anelier, 318

Guilhem de Tudela, 316-318
Guiraut (o Giraut) de Cabreira, 20, 21, 40, 304, 367-378, 369n5, 372n11, 379-391

Hernaut de Beaulande, 154, 201, 202
Historia Karoli Magni et Rotholandi, crónica del seudo Turpín, 95, 95n68
Horn et Rimel, 311
Hugues Capet, Chanson de, 321
Huon d'Auvergne, 327
Huon de Bordeaux, 305, 307, 307n35-36, 307n38-39, 324, 338

Jean d'Outremeuse, 324, 324n6
Jehan (o *Jean*) *de Lanson*, 286, 286n47, 324
Jérusalem, Chanson de, 239, 314, 316, 316n8
Jourdain de Blaive (o *de Blaivies*), 188, 303, 303n23, 387

Karlamagnús saga, 30, 56n11, 91, 114, 193, 217, 217n1, 230, 231, 235, 240, 251, 322, 322n1, 323
Karl der Grosse, 90

La Haya, fragmento de, 20, 23, 40, 70, 114, 165n6, 165-169, 203-205, 204n87, 208, 211, 335, 353n30, 354-365
Lion de Bourges, 307, 321
Liber Sancti Jacobi, 94, 94n65, 95

Macaire, 254, 254n76, 326
Mainet, 40, 216-217, 217n2, 220-224, 317, 324, 327, 328, 377, 387, 389
Moniage Guillaume, 160, 189, 190, 190n54, 209, 322, 339
Moniage Rainoart, 160, 200, 200n82
Mort Aymeri, 157, 197, 197n70, 198, 198n74-75
Mort de Garin le Loherenc, 309, 386, 387
Mousket, Philippe, 218, 241, 259, 323, 324
Myreur des histors, 324

Narbonnais, Les, 156, 165n6, 191n57, 194, 194n62, 196, 198, 364
Nicolò da Verona, 327
Nota Emilianense, 23, 29, 29n19, 43, 51n5, 103, 103n88, 104, 106, 115, 116, 148, 169, 189, 211, 235, 271

Octavian, 310, 310n53
Ogier le Danois, 346, 377, 387, 389
Orson de Beauvais, 299, 299n6
Otinel, 243, 243n52, 243n54, 322, 337

Parise la Duchesse, 308, 308n42
Pèlerinage de Charlemagne, 203, 224, 227n18, 233, 233n30, 237, 271, 322, 335
Prise de Cordres et Sebille, 156, 195, 199, 199n78, 388
Prise de Nobles, 99, 251, 251n71
Prise de Pampelune, 327, 327n13, 328
Prise d'Orange, 159, 170, 189-192, 190n53, 191n56, 205, 209, 342, 342n14

Quatre fils Aymon, véase *Renaut de Montauban*

Raimbert de Paris, 272, 275, 277, 322, 346
Raoul de Cambrai, 16, 127n122, 257n1, 258, 263, 263n15-16, 264, 266-271,

266n17, 268n20-21, 270n23, 335, 339, 340, 347-349, 377, 388
Reine Sebile, Chanson de la, 254, 255n77, 255n79, 299, 377, 390
Renaut de Montauban, 258, 280-286, 308, 323-325, 387
Renier, 160, 200, 200n82, 390
Richard le Pèlerin, 269, 314
Roman de Charlemagne, 323
Roncesvalles, 91, 148n153, 148-151, 224, 224n15, 236, 279, 279n35, 285, 285n43, 286, 340
Roncevaux, 87, 91, 116, 118, 149, 150, 197, 236, 326, 328, 350, 377, 387, 388
Ronsasvals, 30n26, 56n11, 149, 149n154, 150, 150n156, 236, 285, 387
Roland, Chanson de, 12, 12n3, 13, 13n4, 14, 17, 18, 20, 23, 28n18, 29, 29n18, 30, 30n22, 30n24, 30n26, 33, 39, 40, 43, 44, 47-152, 164, 168n11, 173-181, 174n17, 178n24, 197, 206, 207, 213, 215, 230, 235-239, 243, 244, 250, 251, 251n71, 263, 271, 275, 301, 322, 323, 323n2, 330, 331, 333, 335, 339, 340n13, 341, 342n15, 347, 350, 351, 353n30, 386, 388
Rollan a Saragossa, 150
Ruolandes Liet, 90, 90n58-59, 92

Saisnes, Chanson des, 249-253, 252n73, 279, 322, 346, 377, 386
Siège de Barbastre, 156, 199, 199n79, 218, 346
Siège de Gironde, 167
Simon de Pouille, 237
Spagna, La, 328, 328n14

Thomas, maestro, 311, 311n56
Tristan de Nanteuil, 56n11, 308, 308n43
Turoldus, 64-66, 66n23, 67n25, 83, 107, 136-147, 144n148, 146n150, 147n152, 152, 331, 335, 346
Turpín, seudo, véase *Historia Karoli Magni et Rotholandi*

Vita Sancti Faronis, 70
Vita Sancti Wilhelmi, 169, 270, 209

Yon, 309, 309n50

SUPLEMENTO BIBLIOGRÁFICO

Durante la impresión de este libro, han llegado a mi conocimiento algunos trabajos sobre la epopeya francesa, que conviene señalar y que lamento no haber podido aprovechar en su momento. La actitud del romanista italiano A. Viscardi, a la que aludo en la página 83, se reafirma en su artículo *Credo quia absurdum*, «Filologia Romanza», III, 1956, págs. 342-370, donde se opone a algunas opiniones de Menéndez Pidal y de R. Louis. Un trabajo de gran importancia, y que constituye un modelo de prudencia crítica, es el de J. Frappier, *Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXIII, 19-57, págs. 1-19. Para aspectos más concretos, son igualmente importantes los artículos de P. Aebischer, *L'expédition de Charlemagne en Espagne jusqu'à la bataille de Roncevaux*, «Revue suisse d'histoire», VII, 1957, págs. 28-43, y de A. Roncaglia, «*Sarraguce, ki est en une muntaigne*», «Studi dedicati a Angelo Monteverdi», Módena, 1957.

La colección de estudios titulada Coloquios de Roncesvalles (Zaragoza, 1956) se ha publicado en un volumen. Había consultado la mayoría de estos estudios en separata. Ahora, con la publicación del volumen, aparecen dos trabajos que no pude utilizar en su momento: el de Omer Jodogne, *Le manuscrit de Boulogne du «Charroi de Nimes»*, págs. 301-326, es muy interesante desde el punto de vista de la transmisión textual de los cantares de gesta. El de R. Louis, *L'épopée française est carolingienne*, págs. 327-460, es un verdadero libro y constituye sin duda alguna la negación mejor documentada de uno de los puntos centrales en la teoría de Bédier. Este estudio de R. Louis está lleno de hechos importantes y de observaciones sagaces y seguras, por lo que deploro vivamente no haber podido utilizarlo en la redacción de este libro.